O TEATRO QUE CORRE NAS VIAS

MARCELO SOUSA BRITO

O TEATRO QUE CORRE NAS VIAS

EDUFBA

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,
em vigor no Brasil desde 2009.

CAPA, ILUSTRAÇÃO E PROJETO GRÁFICO
Gabriel Cayres

FOTO DE CAPA
Rômulo Alessandro

REVISÃO
Lílian Cardoso

NORMALIZAÇÃO
Equipe EDUFBA

SISTEMA DE BIBLIOTECAS – UFBA

B862 Brito, Marcelo Sousa.
O teatro que corre nas vias. / Marcelo Sousa Brito. - Salvador: Edufba, 2017.
208 p. il. cm.

ISBN: 978-85-232-1660-3

1. Teatro. 2. Salas de espetáculos. 3. Narrativas. 4. Teatro público. I. Marcelo Sousa Brito. II. Título.

CDU 792.007
CDD 821

Editora afiliada à

Editora da UFBA
Rua Barão de Jeremoabo
s/n – Campus de Ondina
40170-115 – Salvador – Bahia
Tel.: +55 71 3283-6164
Fax: +55 71 3283-6160
www.edufba.ufba.br
edufba@ufba.br

SUMÁRIO

Prefácio

O mundo seria um lugar muito inóspito sem arte. Não só inóspito como ignorante, embrutecido, estúpido, odioso. Aliás uma boa parte da população brasileira está assim: ignorante, embrutecida, estúpida, odiosa, não somente por ignorância política e histórica, mas por falta de uma cultura de afetividade que somente a arte e a cultura podem trazer. A arte não é só necessária para artistas, mas para a vida. E não falo aqui de uma arte/cultura enlatada, massificada em pastiche e lançada às massas zumbis entre 19hs e 22hs. Falo de uma arte que intensifica uma produtividade crítica e principalmente uma ação de inventividade de outras formas possíveis de modos de existência. A atual crise brasileira e mundial é, antes de mais nada, uma crise de inventividade. Tanto o centro, como a direita, como a esquerda (além daqueles que se dizem neutros, como se isso fosse possível!) se posicionam a partir de fórmulas centenárias já dadas. Não há propostas novas, não há coragem de nenhuma das partes em inventar outros modos de ação, de relação, de afetos. Falta inventividade, pois falta "treino" de inventividade. E esse treino somente a arte pode dar. Somente a arte desloca outros modos de ver as cores, o corpo, o som, as formas. Ela treina e promove afetividade e inventividade. Precisamos de uma política inventiva, de uma economia inventiva, de relações de poder mais abertas e inventivas. Como fazer isso sem viver isso ou "treinar" isso sem arte, sem cultura? A arte promove uma micropolítica afetiva para quem dela frui. Acredito muito que essa micropolítica pode se transformar em macro no tempo caso o "treino" de inventividade da arte fosse colocado em primeiro plano na esfera política e social. Mas não sejamos ingênuos, isso não vai acontecer... resta a luta micropolítica dos artistas. Resta-nos fazer micropolíticas e assim gerar essas Zonas

Autônomas Temporárias (as TAZ de Hakim Bay) e atuar, como sempre foi, nos bastidores, nos *undergrounds*, para promover, pela e com a arte, uma resistência que seja uma Re-Existência.

Nesse sentido, ser artista é uma postura, antes de mais nada, ética. Desculpem-me os pedagogos da destruição mas definitivamente não se faz arte com violência, mesmo que o ato artístico seja violento enquanto radicalidade de proposta de deslocamento afetivo, político, crítico. A grande questão para os jovens artistas é: como promover essa violência estética, corpórea e radical tendo como postura de fundo uma ética da afetividade? O mundo já está por demais destrutivo para que busquemos uma estética pela destruição seja do que for. Sejamos radicais, rigorosos e verticais. Como promover outras coletividades, outros modos de produção tendo como base éticas afetivas? Uma ética, em última instância, do AMOR. Na Grécia usava-se muitas palavras para o amor, uma delas era o amor do tipo PHILIA. A essa forma de amor os gregos entendiam pelo que designamos hoje por amizade. Mas não essa de *likes* de *facebook* ou *selfies* em festas, mas uma mais vertical e potente. Aquela dos laços que são criados em batalhas pelos soldados. Philia era lealdade aos amigos, fidelidade ao crescimento e conhecimento do outro. A philia gera redes afetivas potentes e leais e, por isso, constrói um comum entre corpos, comum esse que valeria a pena o sacrificar-se por ele. A questão importante aqui é que o conceito de Philia aproxima o amor da política. De um fazer politico, ético e estético baseado em PHILIA, que busca construir um comum e não procurar ou ajustar um comum no conjunto de corpos. Não um: "vamos achar o que há de comum em nós?" Mas um salto para: "somos diferentes: vamos construir, criar, inventar um comum para nós?". As implicações políticas e sociais da invenção do comum são infinitas e potentes. No livro de Hardt e Negri, *Commonwealth*, verificamos que constituir um novo homem e uma nova sociedade implica radicalizar o amor, enquanto Philia – no *comum* de formas de vida, bens, afetos, imagens e conhecimentos. "O amor é uma força econômica." dizem eles. A Philia, e sua rede construída, tem uma força desmedida, vence a morte e opera resistência. Pode ser o princípio da organização (política) da produção. Acredito que caiba aos jovens artistas colocar isso em prática. Descobrir como colocar isso em prática...

É sobre essas questões de fundo que se assenta essa obra de Marcelo Sousa Brito. A obra além de ser uma análise crítica e conceitual sobre a relação teatro

e cidade, teatro e urbanidade, possui a virtude de tratar o fazer teatral no espaço urbano como um grito ético e político. Faz dessa experiência um possível sopro de Philia que a performance urbana pode inserir no imaginário poético dos corpos (daqueles que passam e daqueles que fazem!). Possui o mérito de dar voz a muitos e grandes artistas e pensadores brasileiros sobre o tema, revelando o quão vertical e intensa é a produção dessa arte no país, além de colocar em diálogo potente as reflexões desses artistas brasileiros e contemporâneos com uma família de pensamento reconhecida no século XX e XXI como Rancière, Bachelard, Pavis, Merleau-Ponty, Féral, entre outros. A pesquisa de Marcelo foi vertical, tanto em sua reflexão conceitual como crítica, além do excelente mapeamento realizado a partir de entrevistas com grandes artistas e pensadores dessa relação arte e cidade.

Porém, a meu ver, o maior mérito da obra é discutir esse fazer poético urbano como uma forma potente de experiência poética. Ao focar o trabalho do ator nesse fazer, na última parte da obra, Marcelo nos obriga a pensar o trabalho do atuador de forma verticalizada. Ponderemos: quase toda experiência é imprecisa ou incontrolável. E feliz ou infelizmente o trabalho do ator está baseado nessa imponderabilidade. Presença, teatralidade e energia são conceitos difíceis não somente porque eles são heterogêneos, múltiplos e polissêmicos, mas principalmente porque eles são conceitos relacionais. São imprecisos, invisíveis, pois não são matéria palpável, mas forças que produzem relação. E mesmo na física – disciplina dura – a força somente pode ser definida pelos efeitos que causam nos corpos. Por isso hoje em dia falamos de efeito de presença, efeito de energia ou efeito teatral, pois são forças que somente podem ser definidas nos efeitos relacionais que elas causam. E poderíamos afirmar que a grande maioria dos efeitos que verificamos numa relação pode ser considerada imprecisa e incontrolável. Nossa função como ator é potencializar e proporcionar relação entre todos os elementos da cena (espaço, tempo, figurino, cenário, outros atores, público), criar um curto circuito relacional que eu chamo de "zona de turbulência": uma zona, um terreno que você ao mesmo tempo gera e é afetado por essa mesma zona criada por você. Se você consegue fazer isso você pode ser considerado ATOR. Portanto, a ação do ator é aquela que o insere numa zona paradoxal de ser receptivo e ativo ao mesmo tempo. Um campo de sutilezas e de efemeridade que só pode ser alcançado por um ato

“receptivativo” que “habitua” o ator a relacionar essas sutilezas e forças numa composição no/do presente. E para tanto não existe um aprendizado concreto e objetivo. A única maneira de se aprender isso é experimentando.

O conceito proposto por Marcelo de *intervenção viária* possui o mérito e a força de aglutinar todas essas questões apresentadas: luta por um mundo menos inóspito, mais relacional, flerta com uma philia política a partir da experiência poética urbana. E ainda vivifica um ator que se coloca em seu paradoxo de existência: ao mesmo tempo controlável-incontrolável; ao mesmo tempo receptivo-ativo, assim como a própria vida.

Boa leitura! E como é uma obra que merece ser deglutida a cada palavra: bom apetite a todos!

Renato Ferracini (Lume – UNICAMP)

Prólogo

Paris, França, 4 de março de 2015: é precisamente em *Saint-Maurice*, periferia de Paris, que começo a escrever este livro. Antes de chegar aqui, alojado em um pequeno apartamento improvisado, mas cheio de charme, passei 15 dias hospedado na casa de amigos em *Villennes sur Seine*, uma pequena cidade na região metropolitana de Paris. Foram esses 15 dias, imerso no que podemos chamar de costumes franceses, dos quais aos poucos vou fazer uso aqui, que me prepararam para um distanciamento em relação a meu objeto de pesquisa. Foram esses 15 dias que me fizeram sentir a fenomenologia no meu processo.

É através da fenomenologia que eu me posiciono enquanto ser no mundo e me relaciono com ele, e é por isso que

> tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 3)

E é assim que eu continuo: relacionando-me com um novo mundo, um novo cotidiano como forma de reflexão do meu próprio mundo. O mundo que sou e o que quero construir como reflexão para os outros. Por isso, a fenomenologia se torna ciência-base dessa pesquisa como "tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é". (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 2)

Para situar o leitor e para avançar na aplicação dos conceitos que defenderei aqui, é preciso deixar de lado o passado e viver o presente, mas com o passado e o futuro aqui, caminhando juntos, um apoiando o outro. Idas e vindas no tempo e no espaço serão necessárias, já que no momento meu corpo está deslocado entre Salvador, lugar onde se dá a pesquisa, e Paris, lugar onde reflito o que foi realizado até então como processo metodológico.

E é o presente que tem balançado meu pensamento. É o meu discreto cotidiano francês que me dá régua e compasso para estruturá-lo. Foi o distanciamento tanto físico quanto espacial que me fez organizar os procedimentos de minha pesquisa.

Tudo que vivo aqui, através de minha percepção de mundo, faz-me retornar ao que foi feito em Salvador até este momento e me fornece subsídios para que, em um futuro próximo, quando retornar a Salvador, a aplicação do que chamarei de *metodologia experimental* seja realizada de forma mais consciente. Mais consciente porque, até então, tudo o que foi vivido como prática de pesquisa foi realizado de forma intuitiva como possibilidade de gerar surpresas e descobertas durante o percurso.

Agora, com uma considerável coleta de dados, tanto através de material gerado pelas entrevistas, mas também das vivências realizadas com os atores, posso, enfim, dar consistência a essa metodologia antes de voltar a experimentá-la fazendo uso das reflexões surgidas aqui. Para isso, é preciso voltar ao bom e velho costume francês de ser e de viver, o que também me faz retornar às minhas experiências, junto ao grupo Espaço Livre de Pesquisa-Ação do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal da Bahia (POSGEO/UFBA), coordenado pelo professor Angelo Serpa, lugar de construção coletiva de conhecimento que aglutina pesquisadores que apresentam, como ponto comum em seus projetos, temáticas ligadas à geografia humana e cultural, à arquitetura e ao urbanismo e à fenomenologia.

Durante nossas discussões sobre lugar e apropriação dos espaços públicos, o professor Serpa chegou à seguinte conclusão sobre a definição de lugar. Para ele:

> *Lugar é o espaço vivido em múltiplas escalas, mais ou menos local, mais ou menos global, mais ou menos regional, mais ou menos na-*

> *cional. Quando o lugar se fecha no 'nós' e não se abre para o 'outro' torna-se invariavelmente território (fechado), o que inviabiliza o espaço público enquanto espaço de negociação/mediação. O território se degrada então em gueto. É aí que o 'nós' se torna perigoso para a constituição de espaços de mediação, de espaços de negociação. O espaço público se encolhe, desaparece*. (SERPA, 2015)

Essa definição vai guiar a minha escolha pelo conceito de lugar, importante para a construção da definição dos conceitos de *lugar-cênico* e *corpo-lugar*, juntamente com outros autores da geografia e da fenomenologia e também com os meus entrevistados.

Essa discussão partiu de questionamentos meus e dos meus colegas de grupo de pesquisa. No meu caso, eu queria entender como minha prática com o teatro poderia fazer os artistas se relacionarem com o lugar, mas como espaço de negociação, de pertencimento, de troca, de afeição e mediação, sobretudo com quem vive o lugar. Então, lembrei-me de como as pessoas ocupam os parques na Europa; como os europeus transpõem o espaço privado para o público, ou vivem o privado no público, como expõem suas individualidades nos espaços de sociabilidade.

Em Paris, eu morava em frente ao *Bois de Vincennes*, onde eu ia frequentemente observar as pessoas, ou para ler um livro, tomar sol etc. O que me chamou a atenção foi o fato de que esse bosque é uma área verde enorme, vasta e profunda, com várias passagens além de vários espaços de convivência, com lago e equipamentos de esporte e lazer, mas, entretanto, as pessoas preferem ou se sentem melhor ficando escondidas, reclusas no meio do mato, solitárias, mas também em dupla, trios ou casais. E, quando você menos espera, percebe ali uma pessoa entre as árvores. Eu, ao contrário, mesmo que sozinho, preciso sempre de um lugar onde haja outras pessoas por perto. E talvez isso seja uma herança do medo que temos de ficar em lugares escondidos, separados e vulneráveis no Brasil.

Para eles, os franceses, isso é normal e seguro. Então, fui repetidas vezes nesse bosque para observar quem eram aquelas pessoas, seus modos de apropriação e como eles vivem esses espaços, como uma maneira de fazer refletir o que me faz me aproximar da cidade, o que me faz criar em função da cidade e seus lugares de encontro e sociabilidade, mas também ter consciência de que lugar eu falo e também que forma de apropriação e vivência do espaço públi-

co eu busco. Por isso, a importância de fazer dialogar teatro, geografia e fenomenologia. Lançando mão destas três áreas do conhecimento, pretendo, aqui, chegar às definições de dois conceitos – *corpo-lugar* e *lugar-cênico* –, para isso desenvolverei a categoria da práxis – *intervenção viária* – e apresentarei o termo – *teatricidade* – como essência do *corpo-lugar* e do *lugar-cênico* do e no mundo, mas também como possibilidade de trazer aos estudiosos da arte urbana uma alternativa à categoria "teatralidade".

Também no grupo Espaço Livre, dedicamo-nos à leitura da obra *Passagens*, do autor alemão Walter Benjamim (2006), um esboço escrito como caderno de notas para no futuro se transformar em livro. O livro nunca foi escrito, mas o fato é que Benjamin tomou gosto pelo ato de descrever seu cotidiano e como ele via o desenrolar dos fatos na sociedade francesa daquela época, sem se esquecer de sua origem alemã. Era um alemão vivendo outra realidade, mas percebendo-a de forma intensa. Entre 1927 e 1930, Benjamim se dedicou a esses escritos que, só após sua morte, foram publicados, da maneira como o autor os havia deixado, em fragmentos, parábolas e passagens.

Em *Passagens* temos acesso a tudo que interessava ao autor quando se encontrava em processo de escrita, ou o que lhe interessava; o que lhe chamava atenção: para apurar os fatos, Benjamim consultava tudo, de dicionários a jornais, revistas e cartazes. Ele materializava no papel tudo que passava por sua cabeça como, por exemplo, não saber a diferença entre *passage* e *cité* em francês ou então a constatação de que na París de 1757 só existiam três cafés.

Isso é o que me interessa no momento e é isso também o que a França me fez tomar consciência. Como posso, a partir de minha vivência, de minha experiência de mundo, transformar conceitos em ação (e vice-versa), ou como passar do conceito ao método, ou como me apropriar de uma abstração (conceito) tornando-a operacional (método)? É isso que venho fazendo nos meus dias em Paris: refletindo meu próprio processo de criação a partir da observação e da percepção do outro em outro espaço-tempo, sim, tempo porque estamos quatro horas à frente do Brasil, por conta do fuso horário. E é o próprio Benjamim que me estimula a continuar:

> Dizer algo sobre o próprio método da composição: como tudo o que estamos pensando durante um trabalho no qual estamos

> imersos deve ser-lhe incorporado a qualquer preço. Seja pelo fato de que sua intensidade aí se manifesta, seja porque os pensamentos de antemão carregam consigo um *telos* em relação a esse trabalho. É o caso desse projeto, que deve caracterizar e preservar os intervalos da reflexão, os espaços entre as partes mais essenciais deste trabalho, voltadas com a máxima intensidade para fora. (BENJAMIN, 2006, p. 931)

Vejo que, ainda em Salvador, antes de estar em Paris, eu já buscava viver a França de um modo mais intenso. E é essa consciência que me faz deslocar meu corpo pelos lugares onde possa viver outras experiências de vida. Outros estados de presença. Então, não me privo de sair e conhecer os restaurantes da vizinhança, os cafés e bares. Matriculei-me em uma sala de esportes, vou ao supermercado, converso com meus vizinhos, vou ao teatro, aos museus, cinemas, compro revistas, vejo televisão, faço várias viagens de metrô, longos percursos, frequento seminários e passo pelo menos um dia por semana no Laboratório que me acolhe: o *Espace, Nature et Culture* (ENEC), na Universidade de Paris IV, *Sorbonne*.

No Laboratório, além de ler e escrever, eu observo como os meus colegas trabalham, como é o processo de criação de cada um, além de também trocarmos ideias sobre nossas pesquisas. Fora do Laboratório tenho encontros frequentes com a Professora Francine Barthe-Deloizy, que me incentiva e provoca quanto aos procedimentos que utilizo e que me aproximam da geografia. São esses encontros que me alimentam, me fazem digerir as ideias e continuar meu percurso.

O ir e vir pela cidade, relacionando-me com ela e com as pessoas, faz-me experimentar estados que me estimulam e me fazem produzir imagens que, aos poucos, vou materializando no papel.

Na obra *Ensaios de atuação*, Ferracini (2013) nos traz uma rica colaboração sobre o papel do corpo na atuação e em seus estados. O autor problematiza a valorização da experiência e dos estados de criação como forma de materialidade presente. E é nessa rede de relações, de deslocamento no tempo e no espaço, que vou construindo minhas próprias experiências de mundo. De acordo com Ferracini,

> É dessa forma que o corpo contemporâneo somente pode ser experimentado na potência de um encontro que produza

> diferenças: diferença do/no encontro; diferenças no/do corpo enquanto reestruturação de seu mapa de forças. Atuar enquanto materialidade do corpo é mergulhar o próprio material corporal (enquanto ossos, nervos, músculos, mas também enquanto ritmo, dinâmica na textura tempo-espaço) nesse platô de invisibilidades, nesse fluxo 'energético' e fazer potencializar aí fluxos e novas linhas nas quais velhas forças possam encontrar canais de escoamento. (FERRACINI, 2013, p. 37)

Na busca por essas experiências de viver o corpo no mundo e me relacionando com ele é que me encontro em *Villennes sur Seine*, um dos lugares onde os franceses cansados da vida agitada de Paris escolhem para viver, ali não há nada a fazer. *Villennes* é uma cidade-dormitório. Isso quer dizer que os poucos habitantes[1] dessa cidade vão e voltam a Paris quase todos os dias. Todos habitam em uma boa casa e têm um carro. É difícil encontrar alguém na rua a não ser na estação de trem e nos três cafés com seus clientes *habitués*. Ao contrário dos parisienses que chegam a *Villennes* em busca de qualidade de vida, os habitantes que nasceram em *Villennes* e que mantêm o pequeno comércio da cidade sonham com Paris e com tudo que ela pode oferecer.

Reduzindo a escala espacial, centro-me agora na casa onde me hospedei. Uma bela casa na parte alta da cidade. Lá estou com um jovem casal de amigos. À medida que a escala vai reduzindo a experiência se torna mais intensa. Nesse lar, tive que rever meus conceitos, adaptar-me ao formato de vida deles e procurar entender o que vim buscar aqui: dias de silêncio, de pausas e reflexões. Idas e vindas do pensamento. Segundo Merleau-Ponty,

> A reflexão não se retira do mundo em direção à unidade da consciência enquanto fundamento do mundo; ela toma distância para ver brotar as transcendências, ela distende os fios intencionais que nos ligam no mundo para fazê-los aparecer, ela só é consciência do mundo porque o revela como estranho e paradoxal. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 10)

1 Segundo o *site* oficial da cidade, Villennes sur Seine tem 5.220 habitantes em uma superfície de 5,08 km² e uma densidade populacional de 993,31 habitantes por km² estimados em 2010. Disponível em: http://www.villevillennes-surseine.fr/index.php/Lapopulation?idpage=38&afficheMenuContextuel=true. Último acesso: 5 mar. 2015.

E aqui é importante transcender a própria consciência de mundo, para que, através do estranhamento, veja-me inserido nele. Nessa cadeia de idas e vindas, disponho-me a viver intensamente um novo cotidiano, refletindo o que de mim há nele e o que deste mundo vivido há em mim.

No início tudo me encantava: a educação, a gentileza, a delicadeza, as sutilezas no tratamento, a atenção. Para mim era difícil acompanhá-los, por mais educado e gentil que fosse. Tudo me parecia um ritual desde o acordar, acender a lareira, buscar madeira e sentar para observar o fogo. O chá e todas as suas possibilidades. A exigência não está somente na escolha do vinho, mas também do chá. A hora do aperitivo, do digestivo. Café da manhã, almoço, sobremesa e jantar. Aliás, a comida é um dos assuntos preferidos dos franceses. São horas em torno da mesa. Depois de me explicarem o que é cada prato, a origem, a forma de preparar, como se come, com que bebida cai melhor, o nome de cada prato, sinto-me perdido como um selvagem no meio da civilização e peço permissão para comer com as mãos. Para mim, era mais prático e seguro me virar com as mãos do que arriscar com utensílios que em nada se assemelhavam a talheres. E fico ali assistindo toda a técnica que é necessária para comer um *Plateau de fruits de mer* enquanto eles se divertem com minha naturalidade quase infantil.

Duas realidades são reveladas no ritual da comida. E isso se passa em todas as refeições do dia. Comer para mim é quase uma necessidade diária de sobrevivência. Preciso estar muito disposto para fazer do ato de comer um ritual.

Enquanto trocamos diferenças e particularidades, todo tipo de assunto pode ser tratado à mesa: divergências políticas, arte, moda, costumes e ciência, tudo com muita profundidade e atenção; mesmo quando o assunto é desconhecido, eles dedicam sua atenção e uma vontade de saber mais e mais. O francês é curioso por natureza. Curioso no sentido de querer saber. Mas, nesses encontros, o que de mais curioso vivi foi, durante um dos jantares que participei, meus amigos abordarem, na hora da sobremesa, o velório de um parente como assunto. Não que eu ache estranho falar da morte durante as refeições, mas sim a forma com que eles tratam a morte. Nesse caso o parente em questão ainda não havia morrido. Estava em estado grave esperando a morte. E eles, com toda naturalidade e senso prático, organizavam o velório que aconteceria nos próximos dias. Então cada um expunha seus motivos de estar ou não presente.

Na França, famílias mais tradicionais aguardam sete dias para que o corpo seja sepultado. São sete dias de luto. Sete dias durante os quais o corpo é velado e visitado. Mas a família em questão estava muito ocupada por esses dias, então eles organizaram uma agenda e solicitaram aos mais próximos que o velório acontecesse oito dias depois, precisamente em uma terça-feira, dia em que a maioria tinha como comparecer. Mesmo sendo práticos e objetivos durante essa discussão, pude observar vários estados e sensações vividas por eles: ódio, tristeza, rancor, ciúmes, indiferença, frieza. Sem querer, o morto acaba sendo não um corpo de um ente querido, mas sim um problema que, querendo ou não, precisa dos que estão vivos para se encarregarem de dar fim ao que restou dele.

E eu ali, tentando me tornar invisível, já que não podia fazer nada por eles além de me distanciar para que pudessem expurgar esse momento, mas também deixando minha imaginação livre diante daqueles acontecimentos. O momento real como estímulo para a imaginação, mas também como reflexão do mundo percebido, o que me aproxima, de acordo com Merleau-Ponty, da seguinte reflexão:

> A cada momento, meu campo perceptivo é preenchido de reflexos, de estalidos, de impressões táteis fugazes que não posso ligar de maneira precisa ao contexto percebido e que, todavia, eu situo imediatamente no mundo, sem confundi-los nunca com minhas divagações. A cada instante também eu fantasio acerca de coisas, imagino objetos ou pessoas cuja presença aqui não é incompatível com o contexto, e todavia eles não se misturam ao mundo, eles estão adiante do mundo, no teatro do imaginário. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 6)

Mas, no dia seguinte, nossa escala espacial de convivência se reduz ainda mais fazendo com que eu retorne à realidade dos fatos. Nós viajamos para passar o final de semana em *Granville* na região da Normandia. Cinco pessoas e dois carros. O pai, a mãe – em um carro –, a filha, o marido da filha e eu[2] – em outro carro. Nessa viagem, tive a possibilidade de me distanciar também do

2 Como forma de preservar a identidade de meus amigos, usarei aqui essas definições sociais para identificá-los: o pai, a mãe, a filha e o marido da filha.

romantismo com o qual vinha tratando os costumes franceses representados aqui por essa família. O fato de passar três dias juntos começava a provocar outros estados de relação entre nós todos. O marido da filha não gostava do assunto do velório e também não gostava que ela fumasse. Isso criava uma tensão entre todos ali, principalmente entre os pais que pregavam a liberdade e criaram a filha com base no movimento feminista. E eu ali do lado com meus pensamentos fervilhando, todo o tempo me questionando o quê eu vim buscar na França.

E, em um golpe de fúria, o marido da filha deixa toda a polidez de lado e põe para fora todo o incômodo que ele sentia quando passava muitos dias junto à família de sua esposa. Ele ali, naquele momento, distanciava-se do rapaz prestativo, educado e sensível, para expor o homem sufocado pela nova família e por seus problemas.

Diante de tantas divergências, que até então não existiam com tanta intensidade, decidimos antecipar o retorno para casa e partimos, mas eis que, ainda na saída da cidade, o carro no qual estavam o marido da filha, a filha e eu apresentou um problema eletrônico e fomos avisados por um sinal de alerta que deveríamos parar ali mesmo. Resultado: ligamos para o pai e a mãe que estavam em outro carro e pedimos para nos recuperarem na estrada. Voltamos os cinco apertados em um único automóvel, cinco pessoas e as malas dos cinco passageiros. Três horas de viagem em silêncio, com respirações longas, profundas. Nesse momento, todos pensavam a mesma coisa: o que nos mantêm juntos? Mas, como bons franceses que são, alguns quilômetros depois a diplomacia já estava instalada e todos os assuntos como o cigarro da filha, o velório do parente e o incômodo do marido da filha voltavam a ser abordados agora com mais frieza e tolerância. E a vida continua.

Qual a importância desses relatos? O que essas cenas descritas aqui têm de relevante para esta pesquisa? Para responder essas questões é preciso voltar um pouco no tempo, mais precisamente ao momento no qual tudo começou em Salvador. Com essa volta no tempo chego à origem de algumas questões que me fizeram investir na escrita desse livro como, por exemplo, a noção de que o artista, ao deslocar seu *corpo-lugar*, apropriando-se do espaço urbano através de *intervenções viárias*, pode produzir *lugares-cênicos* na cidade. E é a partir dessa reflexão que essa obra começa a ser construída.

1 A cidade nossa de cada dia

Em toda grande cidade se vê: São Paulo, Rio, Salvador – A grande comédia humana viver a cena cotidiana do amor – Após a modernidade se crê a cara da caridade – Como pode então pretender – moderna desigualdade! Revelar a face oculta desconhecida do mistério – Cego é quem nunca quer ver a decadência do império. Desapegar do poder, redescobrir o pudor, se libertar da usura e viver – A cena cotidiana do amor. O coração tem razão que só coração que conhece; Amor é tudo que move – quem ama fecunda e cresce. Ver a ciência moderna provar o mais antigo dos vinhos – Não há felicidade sem dar – não há ser feliz sozinho.

(Comédia Humana – Carlinhos Cor das Águas)

Entre 2012 e 2014, viajei o Brasil em busca de entrevistados para minha pesquisa. Dois deles eu entrevistei em Salvador – Roberto Audio e Tânia Farias – e com alguns – Francis Wilker Carvalho, André Carreira e Roberto Audio – eu tive a oportunidade de experienciar uma prática – oficinas, *workshops* e processos de criação artística. Raquel Scotti Hirson e Tiche Viana, eu entrevistei-as em Barão Geraldo, Campinas/SP, André Carreira em São Paulo, Maria Rosa Menezes em Fortaleza e Amir Haddad na cidade do Rio de Janeiro. Foram ao todo oito entrevistados, artistas-pesquisadores, com experiência comprovada no que concerne à relação teatro-cidade. Seja no campo da direção, na visão do ator, do *performer* ou do pesquisador em teatro.

Para as entrevistas, foram priorizados os artistas que, a partir de suas práticas e de sua produção artística na interface teatro e cidade, produzem também reflexões críticas sobre as temáticas tratadas neste livro. Para as entrevistas, utilizei um roteiro de estímulos para os quais cada entrevistado poderia re-

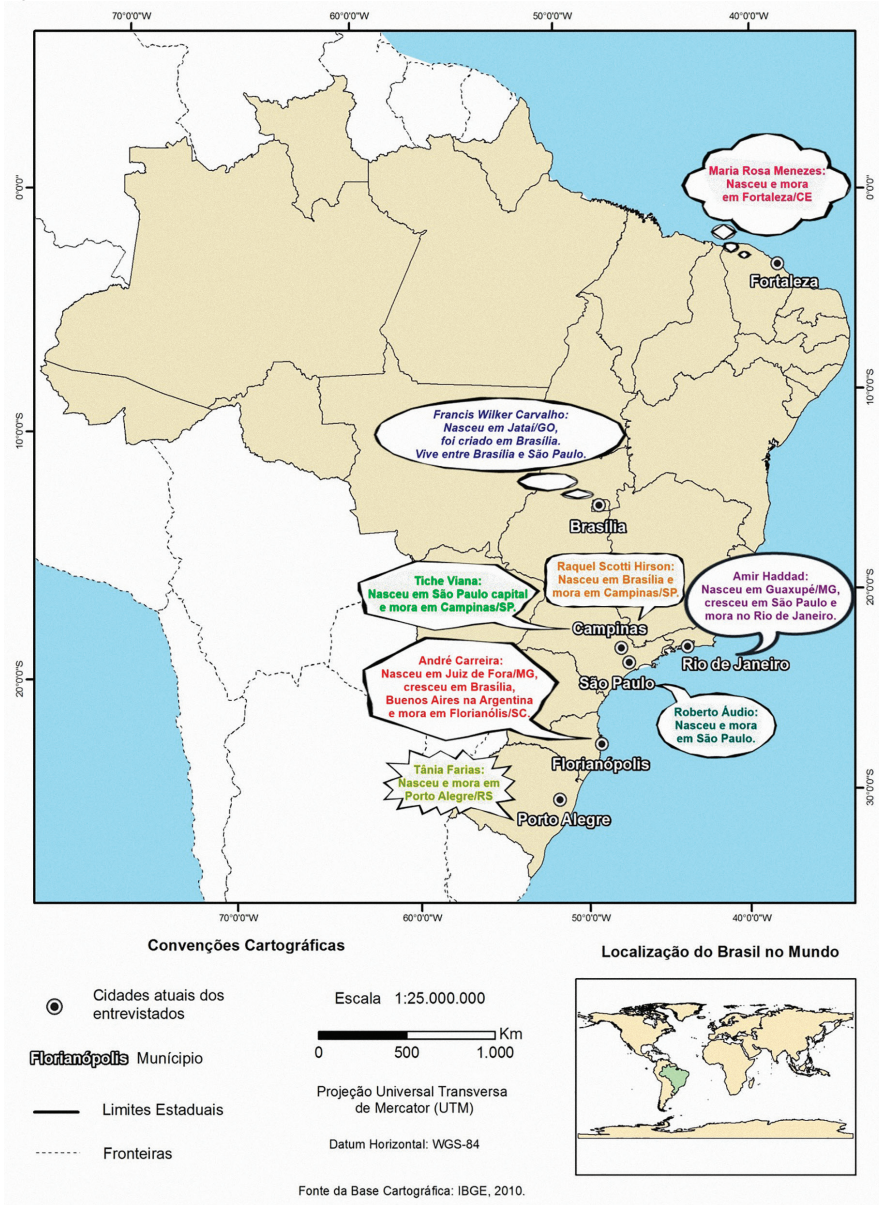
fletir livremente sem preocupação de certo ou errado. O importante era que cada um, a partir de sua experiência, discorresse sobre temas como: qual sua relação com a cidade? Que tipo de teatro você faz? Existe uma diferença entre *performance*, intervenção urbana, teatro de rua e teatro em espaços não convencionais? Você costuma observar a cidade pensando em suas criações? Antes disso, cada entrevistado se apresentou não utilizando sua produção artística como guia, mas sim os lugares por onde passou ou viveu.

No decorrer deste texto, os entrevistados serão apresentados e também ocuparão o lugar de interlocutores, dialogando com os autores referenciados na bibliografia. Esse diálogo se faz importante na minha tarefa de elaboração dos conceitos de *lugar-cênico* e *corpo-lugar*.

Para chegar até a definição desses conceitos levarei em conta algumas práticas realizadas, individualmente, tanto como ator quanto como diretor de teatro, práticas essas realizadas em Salvador, Fortaleza, Barão Geraldo/Campinas/SP, bem como na Europa, em Paris e Berlim. Mesmo não descrevendo aqui essas experiências, elas estão em mim e me dão suporte para elaborar meu pensamento.

Em outra parte da pesquisa, convoquei atores a participar de experiências práticas na cidade de Salvador como forma de experimentar a metodologia necessária para se chegar a lugares cênicos. É importante precisar que eu me coloquei no lugar de pesquisador atuante durante o processo empírico da pesquisa, assumindo o papel de ator e diretor, o que me possibilitou uma análise mais profunda e rica em detalhes dos fenômenos que envolveram as práticas de ocupação e vivência, considerando, assim,

> meu corpo, que é meu ponto de vista sobre o mundo, como um dos objetos desse mundo. [...] Da mesma forma, trato minha própria história perceptiva como um resultado de minhas relações com o mundo objetivo; meu presente, que é meu ponto de vista sobre o tempo, torna-se um momento do tempo entre todos os outros, minha duração um reflexo ou um aspecto abstrato do tempo universal, assim como meu corpo um modo do espaço objetivo. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 108)

Figura 1 – Mapa dos entrevistados

Autor: Mateus Barbosa – Grupo Espaço Livre de Pesquisa-Ação (UFBA).

Como se trata de uma abordagem fenomenológica, alguns detalhes desse processo vão surgir a partir do acaso, das necessidades de adaptação à vida cotidiana dos artistas e também das condições técnicas de produção da pesquisa. Assim, temos que trabalhar com margem tanto para mais quanto para menos no que diz respeito às pessoas envolvidas, lugares visitados e obras criadas. Faz parte da metodologia proposta aqui entender, sentir, perceber e se adaptar aos acasos da vida cotidiana para que uma obra que relacione teatro e cidade seja criada, nos moldes aqui defendidos.

Diante de nossos olhos, a cortina de nuvens se abre e a cidade, esse espaço aberto, mostra-se vazio para que, aos poucos, cidadãos-personagens vão ocupando seu lugar, construindo sua história do dia a dia. No meio dessa multidão, a quantidade de artistas "armados" de ideias e desejos de ocupar esses lugares com suas criações cresce cada vez mais. Mas será que a cidade está realmente aberta? É possível viver os espaços públicos hoje em dia sem o medo que habita em nós?

Ao longo desses anos, algumas reflexões foram amadurecidas. Aqui pretendo tensionar a visão da cidade como palco e propor a criação do conceito de *lugar-cênico* com o intuito de fazer dialogar teatro e cidade, cidadão e artista. Para isso, além de recorrer a autores que estudam a cidade e o teatro, darei voz também a meus entrevistados,[1] artistas de várias regiões do país, que compõem o universo de minha pesquisa.

Durante o mestrado, com a dissertação intitulada "Pedra-Afiada: um convite para o teatro invadir a cidade", orientada pela professora Angela Reis, logo depois transformada no livro *O teatro invadindo a cidade*, publicado pela EDUFBA em 2012, defendida em 2011, no mesmo programa no qual cursei o doutorado defendido em 2016, busquei aprofundar no transcorrer de minha pesquisa de campo a abordagem prática do termo *ação cênica*. A pesquisa de mestrado foi realizada em Itambé, minha cidade natal, situada no sudoeste da Bahia, com pouco mais de 20 mil habitantes. Nesse processo, o foco era o cidadão, o habitante da cidade, e não o artista.

1 Neste e nos demais capítulos, as falas dos entrevistados estarão no corpo do texto sempre em itálico. Isto ajudará o leitor a diferenciá-las das citações de bibliografia, já que alguns entrevistados serão citados também como referência bibliográfica a partir de suas produções científicas.

No período de seis meses esses habitantes foram estimulados a agir cenicamente, vivendo os espaços públicos de forma lúdica e criativa, como possibilidade de expressarem seus desejos e sentimentos quanto ao desenvolvimento sociocultural da cidade onde vivem. (BRITO, 2012) Desta relação entre o indivíduo e o lugar escolhido por ele foram criadas, de forma participativa, sete ações cênicas – "Urbanos", "Chá para todos", "Mestra de obras", "A cidade sou eu", "Calçada do leitor", "Quem vai se casar?" e "Câmera AÇÃO!!!" – apresentadas em lugares variados da cidade.

Como possibilidade de avançar na interface entre teatro e cidade, saio de uma cidade de pequeno porte (Itambé) para uma grande cidade (Salvador) e agrego a essa pesquisa experiências e práticas de atores e diretores profissionais com percursos reconhecidos no Brasil no desenvolvimento deste tema em seus trabalhos artísticos.

Para começar minha reflexão, recorro ao diretor do grupo catarinense "(E)xperiência Subterrânea", André Carreira. Nossa entrevista ocorreu em março de 2014, na Casa das Rosas na Avenida Paulista, durante a Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, da qual o artista participava como debatedor convidado. Em seu estudo sobre teatro de invasão, conceito criado por ele, o pesquisador nos traz uma reflexão importante sobre o uso da cidade nos processos criativos no campo das artes cênicas:

> É interessante pensar as formas do teatro de rua enquanto falas de resistência que ocupam o espaço urbano, propondo sempre ressignificações dos sentidos da rua, portanto, interferindo nos sentidos da cidade, no fluxo e lógica da espetacularização da vida. Das múltiplas formas de impregnação de sentidos pelas quais os cidadãos podem modificar o ambiente da cidade, as artes da rua representam uma ferramenta fundamental, pois o cidadão pode interferir na silhueta urbana a partir de sua leitura do texto urbano. Mas, além dessa relação de leitura que faz parte do diálogo cotidiano dos habitantes da cidade, a urbe espetacularizada representa um texto que pode ser lido como fala, como dramaturgia. Isso, mais que uma possibilidade para os criadores, é uma condição que pesa sobre a prática criativa da arte da rua. (CARREIRA, 2008, p. 70)

Aqui, busco ressignificar o uso da cidade, valorizando essas formas de resistência no teatro que extrapolam o espaço da ação teatral, saindo do pal-

co italiano. O espaço urbano é visto como lugar onde encontramos história e sensações necessárias para a criação artística, usando e se apropriando a/da cidade também como "sala de ensaio" e espaço de reflexão tanto para o artista quanto para o cidadão que ocupa esse lugar.

A definição do conceito de *lugar* se faz importante, nesse momento, para situar o leitor quanto ao que, mais adiante, chamarei de *lugar-cênico*. O lugar como noção e conceito tem transcendido a própria ciência geográfica, abrangendo outros campos como a filosofia, a literatura, o cinema e também o teatro: um interesse ainda recente e profundamente discutido no livro *Qual o espaço do lugar?* (2012), organizado pelos professores Eduardo Marandola Jr., Werther Holzer e Lívia de Oliveira. A partir desta obra, podemos concluir, lendo seus capítulos e pela experiência de mundo dos próprios autores, que: "O lugar, em seus vários espaços e sentidos, é uma ideia-chave para enfrentar os desafios cotidianos. É no lugar que os problemas nos atingem de forma mais dolorida. E é também nele que podemos melhor nos fortalecer". (MARANDOLA JR, 2012, p. XVII)

Como se trata de um termo que abre várias possibilidades de interpretação, trago aqui algumas definições que acredito serem mais apropriadas para o recorte deste livro. Acredito que procurar relacionar esses autores, mesmo com suas divergências conceituais e de abordagem, vai nos ajudar a construir a definição de *lugar-cênico*.

Para a geógrafa paulista Ana Fani Alessandri Carlos,[2]

> O lugar é a base da reprodução da vida e pode ser analisado pela *tríade habitante - identidade - lugar*. A cidade, por exemplo, produz-se e revela-se no plano da vida e do indivíduo. Este plano é aquele do local. As relações que os indivíduos mantêm com os espaços habitados se exprimem todos os dias nos modos do uso, nas condições mais banais, no secundário, no acidental. É o espaço passível de ser sentido, pensado, apropriado e vivido através do corpo. (CARLOS, 2007, p. 17)

É precisamente essa apropriação do espaço pelo indivíduo que se constitui o foco desta pesquisa. Para Carlos, é o uso que define o lugar. As relações

2 Embora Carlos não trabalhe com uma abordagem fenomenológica do conceito de lugar em geografia, consideramos suas reflexões lapidares para o desenvolvimento deste livro.

estabelecidas pelos indivíduos que ali circulam trazem identidade, vida, transformando o espaço em lugar. A apropriação do lugar como experiência proporciona ao indivíduo outra forma de se relacionar com o corpo e a cidade. O cotidiano das grandes cidades tem, cada vez mais, suprimido o espaço do uso na vida diária e com isso deixamos de viver a cidade, de viver os lugares e de nos relacionarmos com o outro.

A cidade deve proporcionar não somente o espaço funcional, mas também o banal, o acidental, o secundário. Suprimir o espaço do uso na cidade é tirar a poesia do cotidiano, pois esse uso pode ser poético, artístico. E cada lugar independentemente das condições de uso precisa ser ocupado, vivido em todas suas possibilidades: funcionais e lúdicas. E é essa vivência que revela a vida na cidade com suas tensões, contradições, pausas, movimentos e poesia. O uso define o lugar, e a poesia surge do uso. Independentemente de ser uma visão utópica de cidade, é esta mesma utopia, enquanto artista, que me faz pensar uma cidade onde o espaço para a poesia, a criação e o teatro seja garantido, assim como o espaço funcional.

Ainda seguindo o raciocínio de Carlos,

> a metrópole não é 'lugar' ela só pode ser vivida parcialmente, o que nos remeteria a discussão do bairro como o espaço imediato da vida das relações cotidianas mais finas — as relações de vizinhança, o ir as compras, o caminhar, o encontro dos conhecidos, o jogo de bola, as brincadeiras, o percurso reconhecido de uma prática vivida/reconhecida em pequenos atos corriqueiros, e aparentemente sem sentido que criam laços profundos de identidade, habitante-habitante, habitante-lugar. São os lugares que o homem habita dentro da cidade que dizem respeito a seu cotidiano e a seu modo de vida onde se locomove, trabalha, passeia, flana, isto é pelas formas através das quais o homem se apropria e que vão ganhando o significado dado pelo uso. Trata-se de um espaço palpável — a extensão exterior, o que é exterior a nós, no meio do qual nos deslocamos. Nada também de espaços infinitos. São a rua, a praça, o bairro — espaços do vivido, *apropriados através do corpo* —, espaços públicos, divididos entre zonas de veículos e a calçada de pedestres, dizem respeito ao passo e a um ritmo que é humano e que pode fugir aquele do tempo da técnica (ou que pode revelá-la em sua amplitude). É também o espaço da casa e dos circuitos de compras dos passeios etc. (CARLOS, 2007, p. 18)

O conceito de lugar, a partir de suas várias possibilidades de leitura, faz--se mais pertinente do que o conceito de cidade para a consecução de nossos objetivos. E nossa escolha se dá a partir de uma escala, um recorte. Pensando que a cidade só pode ser vivida parcialmente, principalmente em se tratando de metrópoles como Salvador, recortamos a cidade em bairros, onde o pensar a cidade como campo de relações se torna mais factível: recortando "bairros" na cidade/metrópole chegamos ao lugar. Da cidade para o bairro, do bairro para o lugar – como recorte de um bairro que, por sua vez, é um recorte da cidade –, esse é o trajeto teórico-metodológico da pesquisa que pode ajudar a revelar como o indivíduo amplia suas redes de interação e sua relação com a cidade como um todo, mas partindo de uma escala específica e recortada: o lugar. A metrópole vivida parcialmente nos oferece tantos lugares na cidade quanto habitantes. Lugares particulares revelam a cidade e a cidade enquanto totalidade está presente nos lugares. Nem toda totalidade é abstração, assim, o lugar media nossa cidade em particular e essa mediação é o uso, o lugar, o cotidiano. A totalidade, assim, vive e revela o particular no lugar.

O TEATRO EXPLODINDO A QUARTA PAREDE, RECONFIGURANDO AS SALAS DE ESPETÁCULOS E GANHANDO A CIDADE

A cidade pode não ser um palco, mas nos oferece lugares possíveis de serem ocupados, vividos, habitados e abertos para a arte. Estas subdivisões da cidade, que expressam e condicionam "recortes" de seus espaços, possibilita-nos incluir em nossas reflexões a casa, o jardim, a praça, a fábrica, o hospital, o ponto de ônibus, a rua.

Para as artes cênicas em geral, não só para o teatro, a rua trouxe uma alternativa de sobrevivência para o artista, mas, além disso, trouxe a possibilidade da arte se apropriar da cidade e alcançar outros horizontes ao se aproximar, também, do público. Porém, o que podemos constatar é que as antigas formas urbanas sofreram transformações descontínuas que podem fazer surgir uma nova sociedade, fruto da industrialização e da crise da cidade industrial: a "sociedade urbana". (LEFEBVRE, 1999) Nesse contexto, o processo de urbanização se intensificou a partir do século XIX gerando um crescimento desordenado e uma sobreposição da cidade sobre o campo:

> O *tecido urbano* prolifera, estende-se, corrói os resíduos da vida agrária. Estas palavras, ´O tecido urbano´, não designam, de maneira restrita, o domínio edificado nas cidades, mas o conjunto das manifestações do predomínio da cidade sobre o campo. Nessa acepção, uma segunda residência, uma rodovia, um supermercado em pleno campo, fazem parte do tecido urbano. (LEFEBVRE, 1999, p. 17)

Com a "explosão" da grande cidade, o campo e as cidades de pequeno e médio porte se tornaram dependentes das metrópoles. (LEFEBVRE, 1999) Estes processos hegemônicos de industrialização e urbanização produziram também desigualdades, segregação e fragmentação, o que dificultou os estudiosos do chamado teatro de rua a dar conta de toda essa diversidade, que se tornou mais complexa também no que diz respeito ao uso e à apropriação do espaço urbano pela arte.

A rua é vista como organismo vivo, e o teatro não faz parte desse organismo. O teatro precisa ser esse organismo, misturar-se, invadir a rua, ocupar seu espaço na cidade. Desde a Grécia Antiga, com o surgimento da tragédia, a cidade *(pólis*) já fazia parte dos questionamentos dos pensadores, artistas da época. Mesmo acontecendo no edifício teatral, construídos a céu aberto no alto das montanhas e colinas, o lugar da ação era a cidade e nas tragédias podemos encontrar entre seus temas centrais lutas, batalhas, disputa pelo poder, relações familiares e fatos cotidianos. E a vida dos três mais importantes autores dessa época se confunde com o próprio surgimento da tragédia.

> Em 480 a.c. durante a segunda guerra médica, aconteceu a batalha naval de Salamina. A frota ateniense infligiu uma derrota decisiva aos invasores persas, apesar da sua inferioridade numérica. Uma tradição liga a essa grande façanha guerreira os três principais poetas trágicos gregos: Ésquilo, com 45 anos de idade, participou do combate; o jovem Sófocles dirigiu o coro dos efebos que celebrou a vitória; Eurípedes, dizem, nasceu nessa ilha no mesmo dia da batalha. Essa tradição – certamente um pouco bela demais para ser verdadeira no que se refere a Eurípedes – realça, porém, dois fatos importantes: ela mostra que todo esse teatro grego foi colocado sob o signo da guerra (primeiro contra os persas, depois dos gregos entre si na Guerra do Peloponeso) e estabelece bem a relação cronológica entre os três autores trágicos, considerados desde a Antiguidade como os três maiores e os únicos de quem temos peças completas. (THIERCY, 2009, p. 11)

Para Holzer, na Grécia Clássica, a noção de "mundo" já se configurava como um "lugar" "onde ocorrem as vivências compartilhadas pelo mesmo grupo". (HOLZER, 2012) E é seguindo o raciocínio adiante, guiados por Holzer, que vamos desenvolvendo, sobretudo sob uma perspectiva fenomenológica, nosso pensamento em busca desse lugar que liga o ser ao mundo, fazendo-o se relacionar com o que está a sua volta:

> Para a fenomenologia, mundo e lugar são vistos como um par essencialmente inseparável, algo como o par espaço e lugar para a geografia. A dialética entre 'mundo' e 'lugar' é mais antiga do que a do par 'espaço' e 'lugar'. Na geografia, esse par vem sendo discutido muito recentemente, e considero que envolve essências espaciais de natureza muito diversas: o 'lugar' está ligado a vivências individuais e coletivas a partir do contato do ser com seu entorno; enquanto o 'espaço' é uma racionalização abstrata, uma construção mental, que busca uniformizar e homogeneizar o 'suporte físico'. (HOLZER, 2012, p. 290-291)

Voltando ao teatro, seja amigável ou conflituosa, a relação entre teatro e cidade foi se estreitando, desde a Antiguidade, com a ocupação de ruas, feiras e praças até que, no Renascimento, e para contemplar os desejos da burguesia, o teatro se fecha, surgindo, assim, os edifícios teatrais. A prática teatral se elitiza, limitando o contato com o público, restringindo o acesso ao teatro àqueles que possuíam meios para tal e também o caráter político dos temas abordados. Esses fatos fizeram com que o teatro se reconfigurasse, com o surgimento de outras práticas e categorias, como o teatro de rua, apropriadas por artistas que desejavam se expressar fora dos teatros, firmando-se como alternativas ao edifício teatral e permitindo que esses artistas dessem continuidade a seu ofício.

O teatro de rua criou seus códigos e suas configurações: o que aconteceu foi que, em muitos casos, o teatro feito na rua estava reproduzindo as convenções do teatro fechado no edifício teatral, apesar de utilizar o espaço público. Quero dizer com isso que o teatro de rua não tem, necessariamente, que delimitar a própria rua, marcando o lugar da cena, separando o lugar da cena, não incluindo a rua mesmo estando nela.

A cidade é maior que a rua, a cidade abriga a rua. As ruas são veias, vias, artérias da cidade. Estar na cidade quer dizer ocupar os espaços vividos ou tornar

vivos/vividos os espaços sem vida, estimular as relações e reflexões da/sobre a vida urbana. Daí a inquietação despertada em artistas que se envolveram com a *performance*, o *happening* e as artes plásticas, criando a intervenção urbana e o teatro feito em espaços não convencionais – ou simplesmente subvertendo a arquitetura teatral –, até então construídos "à italiana", ou seja: um palco cercado por três paredes, duas nas laterais e uma no fundo e o público de frente para o palco: uma caixa cênica.

Paralelo ao advento do palco italiano, outras práticas também eram desenvolvidas como a comédia *dell´arte* e o circo. Antes do século XVI, tínhamos as representações medievais dos Mistérios e Milagres e, a partir do século XVII, o palco italiano domina a cena e surge um monopólio da arquitetura teatral à italiana nos séculos seguintes, o que não impede, com o passar dos anos, que esse formato seja questionado por muitos artistas que tinham o desejo de democratizar a cena teatral:

> Democratizar o teatro seria, portanto, democratizar antes de mais nada a relação mútua dos espectadores, assim como sua relação com o palco. Já em 1903 Romain Rolland sugere um caminho que será efetivamente adotado um pouco mais tarde: tirar o teatro da sala italiana cujas possibilidades de arrumação e adaptação são limitadas, e instalá-lo em outros locais mais adequados. A uma nova prática do teatro precisa corresponder a uma nova arquitetura. (ROUBINE, 1998, p. 83-84)

Reforçando essa ideia de reconfiguração do espaço teatral, anos mais tarde, podemos destacar Antonin Artaud com sua obra manifesto *O teatro e seu duplo* (2002), passando pelo *Living Theatre*, Ariane Mnouchkine com o *Théâtre du Soleil* e, aqui no Brasil, Antônio Araújo com o *Teatro da Vertigem*, o diretor teatral André Carreira com o grupo "(E)xperiências Subterrâneas", Amir Haddad com o grupo "Tá na rua", e os grupos "Oi nóis aqui traveiz", o grupo " XIX de Teatro", o grupo "Imbuaça", entre outros.

AS VEIAS E VIAS DA CIDADE

Antes lugar de encontros e desencontros, de tensões e de conflitos, a rua tem deixado de ser vivida para ser meramente um lugar de passagem, onde vidas se

cruzam, mas não se reconhecem. A rapidez e o "corre-corre" da vida diária não possibilitam a troca de olhares, os encontros, as interações e as ruas vão ficando para trás, esvaziadas de gente, mas acumulando rastros e pegadas. E é esse fluxo, nesse "campo de batalha", onde todos precisam assegurar o seu lugar ao sol, que nos interessa como ponto de partida para viver a cidade.

Alimentar o corpo com o movimento que a rua traz para descobrir nela momentos de repouso, mas também de tensão. A rua como vias e veias de uma cidade aberta para os acontecimentos:

> Nesse contexto, pode-se, através da rua, apreender o imprevisto, a improvisação, o espontâneo. Isso significa pensar a rua enquanto evento. Teatralidade que se superpõe à rotina no igual e no repetitivo, onde as formas ganham a dimensão da vida cotidiana e que se refere aos pontos de referência da cidade, as praças e avenidas. (CARLOS, 2007, p. 58)

Dividir a experiência artística com o público é o que move os artistas da arte urbana, ou da arte pública, como defende Amir Haddad (1999), mas, para que isso efetivamente aconteça, é preciso extrapolar o uso da cidade como palco e ver a cidade como uma dramaturgia a ser escrita coletivamente, no ato do acontecimento teatral. E, nessa escrita, todas as sensações precisam ser evocadas. Carreira, durante a entrevista realizada no âmbito deste trabalho, descreve o que representa criar para a rua, para a cidade:

André Carreira:

> *A coisa mais interessante que tem na rua é quando as pessoas tomam coragem para não se comportar bem. Eu não estou falando de cometer atos de violência ou atos de criminalidade que é outro tipo de não se comportar bem [pausa]. Eu digo não se comportar bem em relação à norma regrada do funcionalismo capitalista, moral, judaico-cristão, entende? Desorganizar a ordem do poder [faz movimentos circulares com as mãos], fazer manifestações políticas, isso é não se comportar bem. Gosto que o espetáculo possa sugerir que você não deve se gerir pelo olhar do outro. O ator atua num lugar de gozo e emoção, por que não procurar isso no público? Por que não propor esse espaço ao público? [espera que eu o responda] Medo! Eu acho que o teatro pode produzir medo. O risco é um território muito legal, correr risco imaginário ou real é sempre um lugar de afeto. Você corre*

> *risco, você se afeta muito, se reconhece. No risco você tem a possibilidade do reconhecimento e no cotidiano controlado, não. Eu penso que um lugar interessante para o teatro é produzir no outro, junto com o ator, esse espaço que fratura o conforto. Seja porque leva ele para um extremo de medo ou porque surpreende de maneira extrema. Porque o emociona num lugar que ele não deveria estar emocionado.*

E, nesse caminho de inquietações do que a rua pode gerar como processo criativo e de sensações, não somente ao artista, mas a todos que vivem a cidade, seguimos os passos de outro grupo. Nos processos de pesquisa do grupo "Teatro da Vertigem", vários estímulos são utilizados para se chegar ao texto, ao discurso que o grupo deseja comunicar, um deles é a "vivência", que prioriza uma investigação individual com o objetivo de provocar a sensibilidade do intérprete, revelando sentimentos e lembranças sobre cada tema abordado pelo grupo. (RINALDI, 2002) A relação entre ator e cidade é matéria-prima para um processo de criação artística no qual a cidade é vista como um lugar onde circula vida, relações e sentimentos: Um modo de viver, pensar, mas também de sentir.

O modo de vida urbano produz ideias, comportamentos, valores, conhecimentos, formas de lazer, e também uma cultura (CARLOS, 2005): a cidade é uma fonte inesgotável de inspiração para atores e encenadores que buscam novas formas de composição e novos espaços para abrigar suas criações. Nessa busca, os princípios do grupo dialogam com o pensamento do geógrafo humanista Edward Relph, que defende que "é por meio de lugares que indivíduos e sociedades se relacionam com o mundo, e essa relação tem potencial para ser ao mesmo tempo profundamente responsável e transformadora". (RELPH, 2012, p. 27)

E, para todas as suas montagens, o Vertigem partia e parte para uma busca incansável pelo lugar, onde essa relação do artista com o mundo, através de uma estória a ser contada, uma experiência a ser vivida, possa acontecer como fenômeno teatral.

De passagem por Salvador para ministrar o curso "O ator criador", em fevereiro de 2014, o ator Roberto Audio do "Teatro da Vertigem" me concedeu uma entrevista no hotel onde estava hospedado. O curso realizado juntamente com Eliana Monteiro, uma das diretoras do grupo, ocupou as dependências do Forte do Barbalho em Salvador e proporcionou a um grupo de artistas, do qual eu e a atriz do Coletivo Cruéis Tentadores Tatiane Carcanhollo fizemos parte, traba-

lhar diariamente e, através de suas vivências, criar sua própria dramaturgia a partir da relação com a história do lugar e com os outros artistas.

Roberto Audio:

> *A cidade passa a ser importante para mim aí. Eu começo a perceber a cidade com o Teatro da Vertigem [cruza as pernas]. A questão não era um espaço X ou Y, mas sim a cidade e esses lugares na cidade. O percurso. O Apocalipse não começava no presídio. No metrô já tinha um personagem. Foi acontecendo. Hoje a cidade é um alimento artístico constante para mim. O cotidiano, a arquitetura. Tudo aquilo que me cerca. Hoje eu fico vendo os lugares que de repente me provocam alguma coisa. É como se tivesse colocado uma lente de aumento a partir do meu trabalho artístico [tira o boné, coça a cabeça]. Às vezes acontece alguma coisa que te chama à atenção. Alguma coisa que você leu no jornal, assim você conhece melhor o lugar, a cidade. São muitas hematomas na cidade e quando eu digo hematoma é porque tudo está desativado: [enumera usando os dedos da mão] o hospital desativado, o presídio desativado, a igreja desativada [pausa]. Esses lugares são pancadas como hematomas que não curam, que ficam a ferida, e com o grupo esses lugares acabam recebendo outro significado a partir da manifestação artística. Com BR3 e Bom Retiro a ideia de cidade cresce para mim. Com todos esses anos foi a primeira vez que eu fiz um espetáculo na rua. Fazer um trabalho num espaço alternativo é uma coisa, na rua é outra coisa completamente diferente.*

Assim, na definição de Lefebvre, cidade é a "projeção da sociedade sobre um local, isto é, não apenas sobre o lugar sensível como também sobre o plano específico, percebido pelo pensamento, que determina a cidade e o urbano". (LEFEBVRE, 1991, p. 56) Os exercícios de percepção da cidade aplicados pelos artistas do Vertigem estimulam essa projeção do ator rumo a esse lugar que nos mobiliza a ser e estar na cidade com toda a complexidade que isso implica: porque, assim como os arquitetos e planejadores não criam lugares (RELPH, 2012), simplesmente porque são as relações vividas e a apropriação que criam o lugar, o artista também precisa de sensibilidade para que, em suas andanças e experimentações, descubra na cidade os lugares ideais para serem vividos por seus personagens.

Abordar a história de outro ponto de vista, mais lateral e mais subterrâneo, vivendo os lugares em toda a sua diversidade possibilita, aqui, a valorização de uma dramaturgia mais orgânica e mais próxima do público, cons-

truída dia a dia a partir da relação dos atores com o lugar, fazendo dialogar informações e pontos de vista comuns a um coletivo, tendo o teatro como veiculo para acessar e divulgar essas informações. (RYNGAERT, 1998) Uma dramaturgia na qual a vida diária seja contemplada e que a relação de artistas com quem vive esses lugares interfira a todo tempo na construção dessa dramaturgia, contribuindo com a criação.

Tânia Farias, atriz da Tribo de Atuadores "Ói nóis aqui traveiz", de Porto Alegre, também foi entrevistada em Salvador na sede do grupo Vilavox, no bairro Dois de Julho, em março de 2013, quando veio à cidade ministrar o curso "A cena e a cidade". O grupo de Tânia ocupa o espaço "Terreira da Tribo", na periferia de Porto Alegre, há muitos anos, o que faz com que essa relação interfira diretamente em sua vida e em suas criações.

Tânia Farias:

> *[Depois de uma pausa] Além de artistas nós somos cidadãos. Então a forma como a polis se organiza e o lugar que você ocupa determina a forma que você se relaciona com todo o resto também. Para além do que eu possa dizer objetivamente isso é claro que influencia, que espreme a gente mais para um lado ou mais para outro lado. Eu tenho, por exemplo, uma história de violência sofrida, que agora eu estou fazendo um trabalho de desconstrução de processos de personagens e desmontagem de trabalho de atriz. [Séria] Estou tentando fazer esse percurso para trás, para escrever e gerar uma desmontagem de trabalho, algo prático para mostrar, e eu não consegui e acho também que eu não quis, mas eu não consegui, por exemplo, ficar só na questão técnica [pausa]. O percurso do corpo, as técnicas utilizadas. Eu não consegui ficar só aí, eu necessariamente relacionei a criação das minhas personagens com os momentos que o grupo estava vivendo de embate com a cidade, as crises de afirmação da sexualidade, do corpo com relação à cidade, o que a cidade estava produzindo de violência.*

A partir de sua reflexão, podemos concluir que chegar a esta dramaturgia defendida por Ryngaert só é possível quando o ator libera seus sentidos e disponibiliza seu corpo, não somente para sentir e captar todas as informações que aquele lugar guarda, mas também estar atento ao que acontece à sua volta e sentir o que as pessoas que vivem aquele lugar sentem ou têm a dizer. Estar em um lugar deixando o silêncio nos invadir, para que novas sensações surjam, é

um dos princípios para estabelecer este diálogo entre o artista e o lugar, dando espaço para que os fenômenos aconteçam, através do mundo da percepção,

> isto é, o mundo que nos é revelado por nossos sentidos e pela experiência de vida, parece-nos à primeira vista o que melhor conhecemos, já que não são necessários instrumentos nem cálculos para ter acesso a ele e, aparentemente, basta-nos abrir os olhos e nos deixarmos viver para nele penetrar. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 1)

Em alguns momentos de minha pesquisa, fez-se necessário viajar em busca de novas sensações e visões de mundo. Viver o lugar do outro ou me inserir no espaço de criação dos artistas que eu escolhi acompanhar. Mas essa escolha não foi fácil, aleatória. Era preciso que esse(s) artista(s) se relacionasse(m) com a cidade e que essa relação estivesse refletida em sua obra. Assim, de malas prontas, passei um mês imerso na sede do grupo "Lume de Teatro", em Campinas, mais especificamente em Barão Geraldo. Lá, participei de várias atividades artísticas e vivi um pouco do cotidiano daquele lugar onde vários grupos fixam residência. Foi na sede do Lume que entrevistei uma atriz do grupo, Rachel Scotti Hirson. Como boa viajante que é, Raquel chegou a uma conclusão interessante que transcrevemos a seguir.

Raquel Scotti Hirson:

> *Em vários momentos, a cidade foi bastante importante, mas, por isso, porque a pesquisa me levou ao centro da cidade, [enfática] porque a pesquisa me levou a uma fábrica no centro da cidade ou porque a pesquisa me levou ao Rio de Janeiro, aos rios da Amazônia [silêncio]. Então o ambiente sempre foi muito importante também porque a pesquisa me levou até aquele lugar. A sensação, a observação sempre partiu muito de onde eu estou. [Valorizando o "eu" de cada frase] Que lugar é esse que eu estou, de que maneira eu me sinto nesse lugar, o quê que eu como, o quê que eu vejo, que cheiros eu sinto? Estou sempre com os sentidos muito alertas, mas a minha cidade criativa é aqui! [Olha para toda a área da sede do Lume]*

Assim como Raquel, outros profissionais ligados às artes cênicas começam a ocupar o espaço urbano aberto a todas as possibilidades de intervenção artística. Várias companhias teatrais e encenadores no Brasil e no mundo já experimentam realizar suas criações em espaços não convencionais que estão

fora do palco italiano. O que não quer dizer necessariamente que esses espaços sejam considerados lugares nos moldes como aqui defendo. Para Tuan (1983), "lugar é uma pausa no movimento" e esse movimento é a principal característica do espaço. Então quando você se desloca no espaço e de repente se detém e para, porque algo te chamou atenção, ali pode estar potencialmente um lugar. Segundo Tuan,

> comparado com o espaço, o lugar é um centro calmo de valores estabelecidos. Os seres humanos necessitam de espaço e de lugar. As vidas humanas são um movimento dialético entre refúgio e aventura, dependência e liberdade. No espaço aberto, uma pessoa pode chegar a ter um sentido profundo de lugar; e na solidão de um lugar protegido a vastidão do espaço exterior adquire uma presença obsessiva. (TUAN, 1983, p. 61)

Analisando de forma dialética a afirmação de Tuan, podemos dizer que é através do movimento que chegamos ao lugar ou que o lugar não é somente uma pausa no movimento, mas sim pausa e movimento, já que, conforme a metodologia aqui aplicada, foi através de deslocamentos na cidade que chegamos aos lugares que ocupamos. Aqui não vamos opor espaço a lugar e sim pensar nos pares dialéticos: espaço e lugar – pausa e movimento. Para Holzer, que questiona a oposição entre espaço e lugar feita por Tuan, seguindo uma abordagem fenomenológica, o lugar

> trata da experiência intersubjetiva de espaço (mundo) em seus fundamentos, quais sejam, distâncias e direções a serem vencidas, fisicamente ou na imaginação, sobre um determinado suporte que podemos chamar de 'espaço geográfico', constituindo-se a partir das vivências cotidianas como um centro de significados, como um intervalo, onde experimentamos o que pode ser denominado de geograficidade, como proposta por Dardel.[3] (HOLZER, 2012, p. 282)

Pode-se também relacionar espaço e lugar (Tuan) com casa e universo (Bachelard), a casa assim como o lugar nos traz calmaria e repouso, estimulando a imaginação, o pensamento e as relações íntimas. O espaço e o universo nos

3 E. Dardel, *O homem e a terra* (2011).

colocam numa amplidão, o que requer atenção e disponibilidade para deslocamentos. Mas, o importante é que uma experiência não impossibilita a outra. Para viver a pausa que o lugar possibilita é preciso passar pelo movimento contido no espaço, e assim se dá também entre o aconchego do lar e a intensidade do universo. Por isso, também, a escolha de lugar como conceito-base desta pesquisa. No lugar encontramos pausa e movimento, tensão e repouso, conflito e acordo, o que requer imaginação, nos termos de Bachelard:

> a fenomenologia da imaginação não pode se contentar com uma redução que transforma as imagens em meios subalternos de expressão: a fenomenologia da imaginação exige que vivamos diretamente as imagens, que as consideremos como acontecimentos súbitos da vida. Quando a imagem é nova, o mundo é novo. (BACHELARD, 1998, p. 63)

E aqui o importante é se aventurar e descobrir o que a cidade nos reserva entre pausas e movimentos. Sem obsessão, a busca por essa presença, por esse mundo novo, requer sair também de sua zona de conforto. Sair da proteção da caixa cênica foi a primeira atitude dos artistas de teatro, não só para ocupar o espaço urbano, mas também para investir na busca por lugares dentro da cidade. Assim, a cidade passa a ser vista não como palco, mas como dramaturgia; um texto a ser escrito, a ser lido, algo a ser ocupado como lugar de investigação, reflexão e experimentação, o que Relph (2012) chama de prática de resistência no ato de promover o lugar, seja em que perspectiva for: humanística, radical, artística etc.

Ainda em Barão Geraldo, buscando outras possibilidades de refletir a cidade, novas informações e novos questionamentos surgiram: Como articular todas essas visões de mundo? Como construir uma imagem de cidade, de lugar, a partir da visão e da obra desses artistas? Na tentativa de viver o cotidiano dessa cidade e desse(s) lugar(es), perdi-me muito, desviei caminhos, mas também encontrei fontes importantes para coordenar meu pensamento e a minha própria referência de cidade e de lugar.

Em uma dessas viagens, veio-me, como um raio de sol, a definição de Dardel para o termo cidade, que, a meu ver, dialoga bem com os princípios desenvolvidos aqui: princípios como transitoriedade, deslocamento e vivência. Para Dardel,

> a cidade não é somente um panorama abarcado com um só golpe de vista. [...] A cidade, como realidade geográfica, é a *rua*. A rua como centro e quadro da vida cotidiana, onde o homem é passante, habitante, artesão; elemento constitutivo e permanente, às vezes, quase inconsciente, na visão de mundo e no desemparo do homem; realidade concreta, imediata, que faz o citadino 'um homem da rua', um homem diante dos outros, sob o olhar de outrem, 'público' no sentido original da palavra. Para muitos homens, sobretudo os dos séculos passados, a rua é onde se nasce, onde se vive e onde se morre sem que se possa sair. (DARDEL, 2011, p. 28)

A rua como Dardel nos apresenta foge da definição de rua apresentada no início deste capítulo. A rua como lugar de passagem não nos interessa, aliás, nenhum lugar que seja meramente transitório nos interessa, mas a partir de Dardel a rua pode, e deve ser vista, como lugar onde nos expomos ao olhar do outro e onde a vida se realiza. Então, as formas de uso e apropriação da rua também precisam ser repensadas e estimuladas. E viver as contradições da/na cidade nos leva a lugares onde o imprevisto, o acaso, a surpresa e a troca entre quem observa e quem é observado acontece. Dentro da cidade – lugar macro – temos a possibilidade de encontrar outras formas de vivê-la, seja na rua, na praça, em um ponto de ônibus – lugares micro –, retornando ao recorte inicial do lugar na cidade. E, nos guiando nesse caminho, Dardel conclui que:

> Antes de toda escolha, existe esse 'lugar' que não podemos escolher, onde ocorre a 'fundação' de nossa existência terrestre e de nossa condição humana. Podemos mudar de lugar, nos desalojarmos, mas ainda é a procura de um lugar; nos é necessária uma base para assentar o Ser e realizar nossas possibilidades, um *aqui* de onde se descobre o mundo, um *lá* para onde nós iremos. (DARDEL, 2011, p. 41)

E nessas idas e vindas, ainda em Barão Geraldo, entre se perder e se encontrar e com a percepção sempre ativada na minha função de passante desamparado em busca do outro, de rua em rua, é que sou aconselhado por um amigo a procurar a diretora Tiche Viana, diretora do grupo "Barracão Teatro". A entrevista foi realizada na sede do grupo e com sua definição de cidade vou chegando a uma síntese necessária a essa pesquisa cartográfica, que não se conclui aqui porque a busca continua.

Tiche Viana:

A cidade é meu caderno de estudos, é um ponto de referência de tudo. A minha criação vem da cidade. De minha observação da cidade com um ponto de vista crítico. O espaço cênico é para mim aquilo que eu tenha a dizer para a cidade [olhando à sua volta], nem sempre como uma resposta, aliás, quase nunca como uma resposta, mas como perguntas compartilhadas. Eu detesto solidão, então eu tenho que me relacionar com o meu bairro, com minha cidade e as cidades do entorno. Cidade é relação. A cidade é o meu coração criativo [batendo no peito com a mão fechada].

Deixo a sede do Barracão imaginando essa cidade. Observando cada canto, cada indivíduo que por mim passa. Viver a cidade, pensar a cidade, sentir a cidade exige de nós um estado de atenção consigo, com o outro e com o todo que está à nossa volta. Para isso, além de liberar a percepção é igualmente importante estimular a imaginação. E, para Serpa,

> Imaginar é abstrair a realidade para a ela voltar após o sonho. Sonhar uma nova realidade para além do presente e do passado requer também coragem para imaginar outro mundo, outros modos de vida possíveis, para além da sociedade de consumo e da mercadoria. (SERPA, 2008, p. 65)

Mas, se até para imaginar é preciso ter coragem, imagina o que é preciso para viver os espaços, criar imagens poéticas na paisagem urbana, constituir lugares (cênicos) e se expor ao olhar de outrem! Para isso, é necessário ser quase um artista herói que, rompendo os muros das casas, salas de ensaios, edifícios teatrais e Universidades, decide sair de sua zona de conforto para ser, ele próprio, uma imagem poética de cidade. Então recorro às palavras do diretor do grupo carioca "Tá na rua",

Amir Haddad:

[Observando o horizonte à sua frente] A cidade é o objetivo final, é o plano final. A utopia é o lugar da chegada. A cidade radiosa, a cidade feliz é o sonho. Isso é uma cidade que se constrói no dia a dia, no contato. A vida artística e cultural da cidade pode propiciar um avanço da melhoria das relações, da cidadania, do encontro. Então nunca é possível você ir para o espaço aberto e querer retroceder para a idade média. [Enfático] O que significa ser menestrel agora? Ir para a rua quer dizer ir para frente.

E eu fui ao Rio, em setembro de 2013, entrevistá-lo, no bairro de Santa Tereza, em seu apartamento com vista para a Baía da Guanabara. Mas também fui à Lapa acompanhar um ensaio do seu grupo e lá pude perceber que, tanto na rua quanto na sala de ensaio, a rua continua a existir dentro de cada artista ali presente. Se o grupo não vai até a rua, a rua vem até o grupo. Ao ouvirem o som das músicas que guiam o ensaio, transeuntes, mendigos, prostitutas e bêbados se misturam a turistas e curiosos nas escadas da sede do "Tá na rua" só para saber se hoje tem espetáculo.

Renata Pitombo, em seu estudo da indumentária como forma de entendimento de si próprio, nos vários "papéis" que representamos em nossas relações sociais, aponta-nos que "o alvo da sociologia deve ser visto nas formas de socialização onde se realiza a vida coletiva". (PITOMBO, 2003, p. 70) Para entender como a vida se realiza coletivamente, ainda segundo Pitombo, é preciso compreender que "no fluxo do vivido, a forma opera como um princípio de diferenciação e individuação". (PITOMBO, 2003, p. 70)

Mas, aqui, nesta pesquisa, a individuação existe como possibilidade de aproximar as práticas coletivas. Partimos do individual buscando o coletivo. Segundo a autora, é preciso primeiro que o indivíduo tenha suas opiniões formadas, suas posições de vida estabelecidas, para depois se posicionar no coletivo:

> A possibilidade de manifestação do gosto particular nos pequenos detalhes satisfaz a vontade de particularidade e é, em última instância, o que permite preservar a liberdade individual, sobretudo quando essa vontade de singularidade consegue ser mais forte do que a necessidade de reconhecimento e acolhimento do grupo social. (PITOMBO, 2003, p. 72)

Se o indivíduo sabe quem ele é, mais possibilidades de firmar sua presença no meio social ele terá, e, assim como o artista, o cidadão ocupará os espaços urbanos independentemente de ser um palco ou um palanque, de estar aberto ou não. O importante é vencer o medo e assumir o risco de estar na cidade. Em se tratando do medo como um fenômeno social que anestesia o indivíduo, impossibilitando-o de viver a cidade e a vida coletiva, Tuan vai afirmar que

> os medos são experimentados por indivíduos e, nesse sentido, são subjetivos; alguns, no entanto, são, sem dúvida, produzidos

> por um meio ambiente ameaçador, outros não. Certos tipos de medo perseguem as crianças, outros aparecem apenas na adolescência, na maturidade. Alguns medos oprimem povos 'primitivos' que vivem em ambientes hostis, outros aparecem nas complexas sociedades tecnológicas que dispõem de amplos poderes sobre a natureza. (TUAN, 2005, p. 7)

E vencer esse(s) medo(s) é um dos desafios de artistas e cidadãos. Provocando o risco, a *performer* cearense, Maria Rosa Menezes, convidou-me para um chá, uma oportunidade para que eu pudesse experimentar como a vida se realiza coletivamente em uma área vista como perigosa nas extremidades do centro de Fortaleza. Ali, sentados no chão da Praça Gentilândia, no bairro Benfica, diante dos olhares curiosos dos feirantes que armavam suas barracas, foi o lugar onde nós conversamos.

Maria Rosa Menezes, que também é filósofa, traz no seu trabalho a preocupação com as relações sociais no espaço urbano. Durante a entrevista, ficou claro seu desejo em possibilitar o encontro na cidade, fazer com que as pessoas rompam o medo e ocupem os lugares, não como palcos, mas como espaços de sociabilidade e compartilhamento de conhecimentos, desejos e afetos. Quanto aos riscos que a cidade oferece, a artista se posiciona no trecho de sua entrevista transcrito a seguir.

Maria Rosa Menezes:

> *[Sentada no chão da praça] A cidade não é um palco para você atuar. Ela não está ali te esperando, ela não é receptiva. Ela é perigosa. Você pode levar choques fortes com a cidade, com o que ela tem. Com a violência, com os espaços de poder, com os espaços determinados. O espaço na cidade é um espaço que está manipulado ou pelo capital ou por microestruturas que o capital proporciona a pequenos grupos. A cidade não é essa coisa belíssima, poética, romântica só, não, ela tem uma violência. [Contundente] A poética da cidade é a poética da violência. Você quer estar com ela, tem que saber que isso acontece. Que você não pode fazer dela, na minha concepção, um palco para você atuar [silêncio]. Você tem que estar atento e seguro de que quer correr riscos.*

A poética da violência apresentada por Maria Rosa nos faz pensar de como o medo se banalizou e se institucionalizou em nossas vidas. O medo faz parte de nosso cotidiano, estampado no rosto de cada um nas ruas, praças, nos ônibus

e metrôs, mas também na obra e nos processos artísticos de vários artistas, gerando, assim, o que chamamos de poética ou estética do medo. Conforme Tuan,

> de uma perspectiva aristotélica e sociológica, a cidade não são 'paus e pedras', mas uma complexa sociedade de pessoas heterogêneas vivendo perto umas das outras. Idealmente, pessoas de diferentes procedências habitam em harmonia e usam seus diferentes dons para criar um mundo comum. Todas as vezes que isso acontece, a cidade é, durante esse tempo, uma soberba realização humana. Porém, a heterogeneidade é também uma condição que incentiva o conflito. Durante sua história a cidade tem sido oprimida pela violência e pela ameaça constante do caos. (TUAN, 2005, p. 251)

Assim, viver, ocupar, habitar, jogar com a cidade extrapola a ação artística no momento em que o artista, cidadão que é, inclui o público como parte integrante na construção dessa dramaturgia que precisa ser escrita a cada dia, a cada nascer do sol, valorizando o cotidiano como um fenômeno para a escrita de uma história partilhada por todos que ali vivem, no lugar.

Assumir o risco de estar na cidade e se relacionar com todas as possibilidades que o encontro com o outro nos possibilita torna a criação artística uma obra pública e coletiva. O lugar do artista é, em princípio, nos ateliês, nas salas de ensaio, nos teatros. A cidade é de todos nós e para ocupá-la é preciso senti-la, percebê-la em sua totalidade, para que a arte aconteça para todos como uma obra do coletivo urbano, seja na rua, na praça, em um casarão abandonado, no hospital, no apartamento ou nas águas de um rio, porque, saindo do edifício teatral, não é de palco que o artista precisa, mas sim de um lugar que possibilite o encontro e a troca.

Francis Wilker Carvalho foi meu último entrevistado. Eu o conheci em 2012. Na ocasião, ele esteve em Salvador com o seu grupo "Teatro do Concreto" de Brasília para ministrar uma oficina, mas foi em 2013, em Porto Alegre/RS, que estreitamos nossos laços durante a reunião científica da Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes Cênicas (Abrace), da qual fazemos parte e frequentamos o mesmo grupo de trabalho, o "Territórios e Fronteiras da Cena".

Durante esses encontros, aproveitamos para conversar e dividir nossos questionamentos. E, em 2015, eu entrevistei Francis em Brasília, na pracinha

de um condomínio na Asa Norte da cidade, em uma tarde de sol. Ele que, atualmente, mora em São Paulo, estava em ensaio com seu grupo e eu tinha ido para resolver questões de visto na Embaixada da França. Aproveitamos a ocasião para realizar essa entrevista, já que estávamos os dois em Brasília. Francis também fala dos riscos de viver a cidade, mas também da cidade como fonte de pesquisa e experiência.

Francis Wilker Carvalho:

> *[Olhando a sua volta] Enfrentar a cidade no que ela tem de risco, de desafio e no que ela tem de doce, de afeto, de coisas que te aconteceu nessa cidade, que você viveu nessa cidade, ou que pode te fazer lembrar da sua cidade, que está dentro de você. Que não é necessariamente essa daqui, mas que é a cidade que você carrega. De fato a cidade é um foco de investigação, de pesquisa [pausa]. A cidade aponta estímulos. Brasília é uma experiência muito impar de espaço urbano, de convívio, porque é uma cidade completamente diferente de outra cidade. Essa ideia de vivência no espaço urbano numa cidade que é toda planejada, dividida em zonas utilitárias, setor disso, setor daquilo outro, eu tenho uma suspeita de que talvez isso possa ter gerado uma influência nas relações sociais também. Que vem do urbanismo. De como o espaço se organiza, de como a gente se organiza e intervém nesse espaço. Eu olho, às vezes, para um espaço na cidade e parece que esse espaço me chama e eu vejo esse espaço como lugar de acontecimento, de cena [paramos um pouco para observarmos o que se encontra em nossa volta]. Me interessa também como você incorpora o fluxo da cidade na dinâmica da cena. Às vezes você pode criar um espetáculo que acontece na cidade, mas que se propõe a ter um espaço quase que isolado para que ele possa acontecer. Ele continua dialogando com a cidade, com a memória daquele espaço, com a arquitetura daquele espaço, com o sentido político-social daquele espaço, mas que continua protegido de interferências externas. Quando você tem a rua ou algum outro espaço que tenha mais trânsito, uma praça, eu vejo que isso gera uma zona de risco, de interferência muito maior para o trabalho [silêncio]. Gera mais desafios, mas gera, também, mais possibilidades de composição.*

É vivendo a cidade com o que ela nos oferece, em toda sua complexidade, encontros e desencontros, desafios e possibilidades, que damos continuidade aos nossos questionamentos. Pensando nisso, é que venho procurando,

através desse processo de pesquisa, desenvolver como pesquisador participante o conceito de *lugar-cênico* dentro desse coletivo urbano chamado cidade. O princípio é pensar como a arte urbana se apropria dos lugares que as cidades oferecem enquanto potencialidade, buscando elementos no teatro de rua e nas novas linguagens, como a *performance*, a intervenção urbana e o *happening*, e nos espetáculos em espaços não convencionais.

Para este fim, é preciso que o artista esteja disponível a deslocar seu corpo na cidade, buscando "desligar" seus *a prioris*. Se perder e se encontrar no espaço urbano requer uma abertura para perceber os acontecimentos da vida diária. Em cada momento que sentir o desejo de parar e perceber, um pouco mais, o que aquele espaço representa, poderá, aí, nesse instante, estar diante de um lugar.

Durante esse processo de busca por um *lugar-cênico*, para ser ocupado por uma obra artística, é possível se reconhecer e se encontrar na cidade. E nesse ir e vir, entre pausa e movimento, podemos nos deparar com lugares que não se enquadram nas definições aqui apresentadas, que, a meu ver, extrapolam a tríade histórico-relacional-identitário embutida na definição de lugar do antropólogo Marc Augé (1994), pois, além de abarcar esse tripé, é preciso que o lugar se relacione também com os estímulos criativos de um artista. Para ser cênico, o lugar (histórico-relacional-identitário) precisa também dialogar com a criação artística. É nesse lugar que a cena criada por um(a) encenador(a) irá acontecer. É nesse lugar que o personagem vai ser criado ou vivido por um (a) ator (atriz). O lugar está ali, seja uma praça, uma rua, um calçadão, mas não é vivido. Tem história impregnada em suas pedras, paredes, bancos, mas já não é mais usado, o que muitas vezes caracteriza abandono ou desinteresse da população em ocupá-lo. E aqui não estou generalizando, digo apenas que é possível encontrar na cidade lugares, ruas e praças, por exemplo, nos quais as relações, a identidade e a história foram esquecidas, abandonadas, esvaziadas pela falta de uso, de apropriação.

Nesse caso, vou dar um passo adiante e não definirei *a priori* como não-lugares – que Augê conceitua como espaços sem história, relações e identidade – essas pausas no espaço que, de uma forma ou de outra, se tornaram invisíveis na paisagem urbana. Prefiro defini-los como lugares-sem-"lugaridade" ou com ausência de "lugaridade", contribuição elaborada pelo geógrafo Edward Relph,

por constatar que não se trata apenas de "uma simples oposição binária" (RELPH, 2012, p. 25) entre lugares e não-lugares.

Isso quer dizer que qualquer não-lugar pode apresentar algum elemento de lugar e vice-versa, mas uma vez se fazendo necessária uma abordagem dialética. Nesse sentido, é o equilíbrio entre particularidade e uniformidade que confere identidade ao lugar. (RELPH, 2012) Para tornar um lugar-sem-"lugaridade" em um *lugar-cênico* é preciso redefinir as configurações desse lugar e, o que é mais importante, fazer com que circule vida por ali, estabelecendo relações, construindo histórias, ou retomando histórias adormecidas.

Um trabalho que, certamente, o artista não pode fazer sozinho, mas sim em parceria com um coletivo interessado em viver, em tornar vivo aquele lugar e com as próprias pessoas que vivem esses lugares. Mas, pretendo trabalhar aqui como "cênicos" apenas aqueles lugares definidos depois de uma busca direcionada pelo artista e de deslocamentos no espaço urbano, pausando movimentos para potencialmente revelar lugares e "lugaridades". Para Relph, "em um nível mais complexo, lugar se refere às configurações diferenciadas do seu entorno, pois são focos que reúnem coisas, atividades e significados". (RELPH, 2012, p. 25)

Até aqui, tratei de *lugares-cênicos* com suas proximidades habitadas ou com fluxos diários de transeuntes, como praças, bairros, vilas e ruas. Mas, como se relacionar com *lugares-cênicos* sem vida cotidiana, como ruínas, galpões abandonados ou um rio, um canal, uma ponte? Nesses casos, o que será levado em conta é a forma como o artista ou um coletivo de artistas ocuparão esse lugar. De que forma se dará a relação desse artista ou desse coletivo com o lugar.

Nesse contexto, pressupomos que a ocupação precisa ser mais intensa e duradoura para que a vida e a relação com o outro e com o mundo seja estabelecida através da experiência que,

> [...] implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência. Experienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento. (TUAN, 1983, p. 10)

Em nossa concepção, o lugar somente será configurado como cênico, seja ele aberto ou fechado, privado ou público, no momento em que artista-obra-lugar es-

tiverem integrados tanto com o lugar como com as pessoas que vivem e circulam por ali, vivendo e fazendo parte da mesma experiência, da mesma pulsação, do mesmo batimento, do mesmo ritmo, em função da mesma história a ser contada com todas as contradições que a vida coletiva possibilita e faz aparecer.

Depois de um tempo vivendo aquele lugar, observando o que acontece à sua volta, como as pessoas vivem ali e se relacionam entre si e com o próprio lugar, é que o artista observador pode começar a se sentir como parte daquele conjunto, para, agora sim, pensar em sua criação e se realmente aquele lugar dialoga com seus anseios criativos. Imaginamos que esse processo possa e deva se repetir várias vezes, em horários e dias diferentes até o momento em que seja possível entender que aquele lugar faz parte daquela criação artística, aí talvez possamos, enfim, concluir que estamos diante de um *lugar-cênico*. São as possibilidades de novas conceituações que norteiem novos modos de criação artística o que buscamos explicitar com essa pesquisa.

O LUGAR QUE HÁ EM NÓS OU O CORPO-LUGAR QUE SOMOS NÓS

Mas, o que o lugar significa para meus entrevistados? Qual a importância dos lugares por onde eles passaram ou onde eles vivem? Como esses lugares interferem em seus processos como cidadãos e como artistas? Para sustentar a definição de lugar e de *lugar-cênico* é importante saber, também, como o lugar reverbera na vida das pessoas.

Nesse momento de nossos levantamentos, os entrevistados vão refletir sobre suas relações com os lugares importantes em suas vidas, contribuição fundamental para sistematização do conceito de *corpo-lugar*. Os percursos de vida desses artistas, relatados a seguir, vão abrir caminhos para a análise dos percursos realizados pelos artistas do Coletivo Cruéis Tentadores na cidade de Salvador, como veremos no capítulo seguinte.

O lugar para a atriz Tânia Farias está relacionado com a família, com o bairro, a periferia e até mesmo com a casa. Referência que dialoga com o sentido de lugar para Carlos (2007), que inclui o bairro, a praça, a rua e tudo que pode ser apropriado pela vida, e também com Relph, que sugere a comparação entre experiência de lugar com experiência de lar, definindo inclusive o lar como a essência do lugar. (RELPH, 2012, p. 29)

Tânia mudou de bairros e de casas em busca de novas perspectivas o que ajudou na sua formação como indivíduo, alterando sua visão de mundo, como nos revela no depoimento, transcrito a seguir.

Tânia Farias:

> *Eu nasci em Porto Alegre, Rio Grande do Sul e [silêncio] se eu for falar de lugar, o lugar para onde eu fui, quando eu tinha um ano de idade, a minha família se mudou para um bairro na periferia de Porto Alegre, no pé do morro. Lá também nós temos morros onde se localizam algumas favelas. E essa nossa casa, a casa da minha família quando eu tinha um ano era no pé do Morro da Cruz, em uma região bem pobre. Eu morei ali até os quatorze anos. Acho que se eu for pensar em lugares importantes para mim com certeza muito do que eu sou tem a ver com os anos que morei ali. Os motivos que me fizeram sair desse lugar, porque eu saí sem minha família sair. O meu pai e a minha mãe continuaram lá quando eu saí aos quatorze anos. Eu acabei indo morar com uma irmã e com um cunhado [para e pensa um pouco]. A saída de lá muda completamente a perspectiva de vida que eu tinha. Completamente. No lugar onde eu vivia até os quatorze anos as meninas nessa idade já engravidavam, acabavam casando ou morando junto ainda muito criança. Isso acontecia muito [silêncio]. Eu tinha uma irmã que engravidou aos dezesseis anos e ela e o marido pediram a minha mãe para me levarem com eles. E eu fui. Na verdade eu acabei conhecendo outros lugares, outras pessoas e tendo uma perspectiva de vida diferente das pessoas que viviam no lugar que eu nasci.*

Já o ator Roberto Audio sempre viveu na capital paulista. Apesar de não considerar seu bairro de nascimento como um lugar importante em sua vida, podemos perceber no depoimento abaixo que parte de sua formação e visão de mundo se deu ali, no bairro do Limão.

Roberto Audio:

> *Eu vivi no bairro do Limão, periferia de São Paulo, zona Norte. Eu saí de casa muito cedo [fala sem parar], aos dezesseis anos, assim que eu entrei na faculdade. Espacialmente o bairro do Limão não é um lugar tão importante para mim, mas meus pais moram lá ainda. Tenho irmãos que moram lá ainda. Tenho amigos de infância que eu não vejo mais, mas que ainda moram lá. Quando você sai muito cedo do bairro você também acaba perdendo um pouco isso. A ideia*

maior que eu tenho do bairro do Limão era a mistura que tinha muito grande, um bairro bem misturado em todos os sentidos. Muitas raças, muitas religiões e todo mundo convivia tranquilamente [pausa]. Aliás, eu fui me deparar com esse problema de convivência quando eu entrei na faculdade e na primeira semana de aula eu percebi como as coisas eram diferentes. Ali eu percebi que só tinha brancos na sala [se mexe na cadeira com um certo desconforto]. Eu fiquei surpreendido, mas eu demorei uns dois dias para perceber que tinha alguma coisa estranha. Quando você sai de um bairro que era e que é de muita mistura isso te chama à atenção.

Mesmo não permanecendo muito tempo no bairro, ainda é marcante para Roberto Audio a referência de encontro e boa convivência entre os moradores. O lugar onde a diferença é aceita, mas também o lugar como "arquivo de lembranças afetivas e realizações esplêndidas que inspiram o presente". (TUAN, 1983, p. 171) Ainda que distantes, essas recordações do lugar ainda fazem parte de sua vida e de suas lembranças e servem também como estímulo comparativo entre um lugar e outro.

O diretor teatral Amir Haddad passou por várias experiências em sua vida. Entre idas e vindas de norte a sul do país ele pôde viver a intensidade que é o Brasil. Assim, em seu percurso, Amir teve a possibilidade de escolher "seu" lugar, independentemente das condições de vida e de trabalho. Para ele, o importante era conhecer o desconhecido, habitar o inabitado.

Amir Haddad:

Saí do lado mais desenvolvimentista do país (São Paulo) para o lado mais obscuro (Belém). A Amazônia ainda fechada no início da década de 1960. Sobrevoei a floresta e aterrissei numa cidade antiga, pequena, encravada no meio da floresta equatorial [fala num tom de aventura]. Lá eu tive que encarar todas as coisas, eu fui para lá para ensinar. Eu mal sabia como é que eu ia ensinar, mas eu ia para lá para ensinar. O pouco que eu soubesse eu iria passar para aquelas pessoas. Eles precisavam de gente lá, ninguém queria ir. Me diziam: 'como você vai ensinar teatro em Belém do Pará? Aquela região não tem condições sociológicas para fazer teatro!' [Enérgico] Uma pessoa reacionária do Sul diz que lá não tem condições sociológicas para fazer teatro e eu fui ver o que significava isso. Para mim o Brasil não ia além do restaurante que eu comia com os artistas de teatro. Eu tinha referência, sabia que o Rio de Janeiro era uma cidade sedutora, mas

> *não ia além disso. Eu fui viver a falta de condições sociológicas. Foi ai que eu comecei a conhecer o Brasil. [Saudoso] Belém do Pará me revelou uma outra possibilidade, um outro país, aquele contato com muitas coisas, outros modos de vida.*

Maria Rosa Menezes, *performer* cearense, viveu essa experiência espaço-temporal transescalar, mas no seu próprio estado, do rural para o urbano. Nascida em um bairro afastado da capital Fortaleza, Rosa conheceu a transformação de uma área rural em periferia urbana. O fato de ter sido criada em um lugar que possibilitava o encontro e outra vivência de lugar fez com que sua percepção dialogasse com essas duas configurações de lugar: o campo e a cidade.

Maria Rosa Menezes:

> *Eu nasci em Fortaleza num bairro que hoje é periferia da cidade, mas na época era um sítio e não era considerado como periferia. Lá eu vivi até os sete anos e somente um ano antes de sair desse lugar é que foi chegar energia elétrica [ri]. Isso é muito importante para mim porque me fez ter uma infância um tanto quanto primitiva, de certa maneira. Tinha quintal com cacimba [se empolga e faz muitos movimentos com as mãos], rua larga sem espacialidade definida, com direito a brincar de pipa me constituiu muito. Considero um lugar de começo e que me determinou. Hoje eu sei mais com clareza que esse é um lugar importante em minha vida, um lugar de memória que ficou no meu corpo e que me constituiu e me construiu sem que eu soubesse, acho que por dentro [busca uma imagem para expressar o que diz], como se costurando por dentro.*

Para Rosa o corpo é um lugar de memória. É no corpo que sua relação com os lugares vai sendo construída ao mesmo tempo em que sua visão de mundo vai se estabelecendo mesmo que, às vezes, de forma violenta através das experiências que ficam marcadas no corpo. Assim chegamos a um *corpo-lugar* que se desloca e se relaciona, ao mesmo tempo em que se constrói, a partir das experiências vividas. No corpo, apesar das mudanças espaciais, os lugares se tornam vivos através da memória, dos rastros e marcas deixados nele. Pensando assim:

> Se o espaço, em geral, e o lugar, em particular, como sua dimensão concreta, é existencial e a existência é espacial, além de compreender o que é o corpo e a corporeidade como componentes do devir, cabe-nos elucidar geograficamente os termos. Assim,

> pode-se dizer que o espaço é a categoria de mediação na relação de experiência do corpo com o mundo por intermédio daquilo que é possível, portanto vivenciável e experiênciável: o lugar. (CHAVEIRO, 2012, p. 250)

Foi em busca desses rastros de memória, de viver essas experiências, esse estado de devir, que Tiche Viana deslocou seu *corpo-lugar* em direção ao mundo e às pessoas. Da capital paulista para cidades da Itália, depois para o nordeste brasileiro para, enfim, encontrar-se como ser no mundo em Barão Geraldo, nos arredores de Campinas. E lá, ela pôde compreender a vastidão de referências que um corpo armazena ao longo dos anos.

Tiche Viana:

> *Eu tenho uma grande influência italiana de família e da cidade de São Paulo que é um lugar cosmopolita que tem ali, um tanto de coisa, mas eu sempre estive muito próxima dos bairros italianos, me servi muito da cultura italiana por experiência familiar. Mas eu só soube anos depois que isso era tão forte em mim. Durante toda minha infância e juventude eu não tinha isso presente. Eu tinha presente a cidade grande, a metrópole com todas as suas dicotomias, todas as suas contradições e todas suas maravilhas. Tudo que ela oferece e todos os impedimentos que ela apresenta em cima da oferta gigantesca. Você tem tudo, mas não pode ter [faz calor, ela levanta e abre uma janela]. Isso sempre foi, para mim, uma coisa muito presente e o que mais me trazia de olhar para o mundo, eu sempre fui muito interessada no mundo e nas pessoas, principalmente no modo de pensar e de ser das pessoas, eu tive uma linha filosófica de pensamento desde pequena que sempre me chamava à atenção para a diferença social.*

O ato de se deslocar faz parte do ofício do artista. E no teatro isso se torna ainda mais latente porque o ator e a atriz criam vidas e, para isso, é preciso se perder e se encontrar nos lugares que a vida oferece em busca desses personagens, dessas vidas outras. Esses deslocamentos podem ser micro ou macro. É possível encontrar estímulos para criar um personagem ou para criar uma obra teatral, seja na esquina de casa, na praça do bairro ou por acaso como turista em qualquer cidade do mundo, nas salas dos museus, em bibliotecas, mas para isso é preciso sair do conforto do lar e deixar o corpo encontrar o seu lugar de observação, de percepção do mundo. A criação artística depende do mundo lá

fora e a formação do indivíduo e do artista é construída, também, a partir dos deslocamentos do que chamo de *corpo-lugar*, onde suas experiências e referências são estabelecidas.

Raquel Scotti Hirson:

> *Eu sou natural de Brasília, eu nasci em Brasília e vivi em Brasília durante os meus primeiros dezoito anos e eu acho que a cidade me desenhou bastante, acho que o lugar que eu nasci realmente determinou muitas coisas que eu vim sendo até hoje. Eu acho que um lado que pega forte é o lado do método, da organização. Eu vim de uma cidade toda planejada, as coisas vêm em sequência de números, número para cá, número para lá, [aponta as direções com as mãos] sul, norte, leste, oeste. Eu acho que isso, sem dúvida, determinou muito e me faz até hoje estar perdida em qualquer outro lugar. Eu preciso dessa sequência de números. Então eu estou perdida quando não estou nessa sequência. Então eu acho que esse é um lado sim que determinou bastante e também o fato de estar num lugar muito novo na época em eu vivi em Brasília, eu nasci em 1971 e ela era muito nova e repleta de espaços vazios, era uma cidade vazia. Então muitos espaços, muita terra vermelha e essa amplitude. Poder ir para o espaço, poder correr e poder viver vermelha de terra. Eu acho que isso determinou muito minha infância a maneira como eu entendi o meu corpo, a maneira como eu me coloquei naquele espaço e a maneira como eu fui me construindo também. [Contente] As pessoas ali vinham cada uma de um lugar diferente, cada uma com um sotaque diferente, uma história diferente. E hoje quando eu vou lá eu percebo que existe 'um jeito Brasília de ser', existe um sotaque e eu não participei desse momento. Quando eu vivi lá era essa miscelânea de várias culturas de pessoas de várias partes do Brasil.*

Na fala de Raquel, a cidade se confunde com ela mesma. Ao mesmo tempo em que a cidade ia sendo construída e ocupada, definindo-se, seu corpo se adaptava à cidade através de suas estratégias de apropriação do espaço urbano. O método, o planejamento espacial, a organização são as definições que ela utiliza quando fala da cidade, Brasília, mas também para definir a si própria. E esta forma de organização que se tornou o seu *corpo-lugar* segue com ela onde quer que ela esteja, mesmo que o lugar não tenha sido milimetricamente projetado como Brasília, o seu *corpo-lugar* sente os efeitos desses deslocamentos reverberando também em seu cotidiano, na sua forma de estar na cidade.

Ao contrário de Raquel Scotti Hirson, André Carreira, que também passou por Brasília, tem, em sua formação, a passagem por vários lugares. Para ele, os lugares importantes são as cidades que habitou por um tempo considerável, cidades importantes em seu processo de formação por nelas ter vivido alguns de seus momentos de participação política mais relevante.

André Carreira:

> *Eu nasci em Minas, em Juiz de Fora, e, apesar de ter nascido lá, essa é uma cidade que me remete às férias de verão porque eu cresci em Brasília, cidade na qual eu fui educado, vivi minha juventude, vivi a Universidade, onde eu comecei a fazer teatro [pausa]. No começo da década de 1980 eu fui para Buenos Aires, onde vivi onze anos, que é a cidade que eu me desenvolvi como diretor de teatro, onde eu estudei teatro, fiz meu doutorado e onde montei uma companhia que eu dirigia. E agora tem Florianópolis, onde eu vivo nos últimos vinte anos, onde eu desempenho atividades como docente e diretor teatral. Já estudei em outros lugares, mas essas são as quatro cidades que têm uma interferência concreta no meu processo de formação como sujeito, cidadão e como artista por diferentes razões obviamente. Brasília eu vivi um momento de escassez no que era estrutura pública, mas muita riqueza na juventude, eu vivi nas décadas de 1970-1980 quando estava começando o movimento da geração que cresceu em Brasília. Aquilo que o Brasil chamou de rock nacional eu vivi na adolescência. Buenos Aires que eu vivi lá o período da democratização, Buenos Aires estava saindo da ditadura, vivi o último ano do regime militar lá e voltei ao Brasil por um tempo e retornei a Argentina em 1984 e vivi todo o período de reorganização e surgimento do movimento artístico-teatral pós-ditadura com o qual eu participei ativamente com a militância de direitos humanos, com as 'Mães da Praça de Maio' [pausa]. Depois do meu Doutorado, eu retornei ao Brasil onde armei em Florianópolis uma companhia e, deste então, neste lugar que é periférico, tento fazer um teatro que consiga ter uma certa presença nacional. Coisa muito difícil nesse país por conta da onipresença da cidade de São Paulo e de uma mídia que está localizada aqui nessa cidade,[4] que é muito provinciana e que só consegue entender, de verdade, a arte que se faz na Europa, nos Estados Unidos e aqui. O resto para eles passa por um lugar indecifrável.*

4 A entrevista com André Carreira foi realizada em São Paulo.

Importante encontrar nas palavras de Carreira o lugar da prática, do trabalho, do estudo, o lugar da realização pessoal. No caso do artista, esse lugar é onde ele pode realizar suas obras, criar com tranquilidade e fazer circular sua produção, o que é um tanto quanto complicado diante da diversidade cultural e territorial que é o Brasil. Ir em busca desse lugar o fez compreender que, independentemente das possibilidades oferecidas pelos grandes centros urbanos, o importante é estar onde se sente bem. Se sentir em casa e com suas relações estabelecidas é mais importante que habitar um lugar apenas guiado por interesses de mercado. Assim, tanto faz estar em Buenos Aires, Florianópolis, Brasília ou São Paulo.

Francis demonstra uma carga afetiva com os lugares por onde passou. Nascido em Jataí/Goiás, criado em Brasília/DF, além dos fatos ligados à infância e à adolescência, há também a relação com o teatro e sua construção como indivíduo que o acompanha como lembranças desses lugares.

Francis Wilker Carvalho:

> *[Emocionado] Nossa! Eu acho que a cidade onde eu nasci é uma marca muito funda que é Jataí, Goiás. Fui criado pelos meus avós maternos porque meus pais se separaram assim que eu fui gerado e acho que a cidade de Jataí é uma marca muito forte para mim porque é o lugar onde eu construí meus primeiros interesses, os primeiros valores, o primeiro interesse pelo teatro. Lá também estão as ruas onde eu aprendi a andar de bicicleta, onde eu dei meu primeiro beijo, onde eu caí e me machuquei. Depois disso tem Goiânia que é uma cidade que eu raramente lembro, mas de algum jeito eu vivi uma experiência muito forte, acho que é uma cicatriz Goiânia. Porque quando adolescente eu machuquei a perna e eu tive que ir para Goiânia, a capital do estado, onde tinha recurso e lá eu fiz uma cirurgia no fêmur, tive que por parafusos e por isso eu fiquei vários dias no hospital e depois dessa cirurgia eu fiquei sem andar, um ano no processo cama, duas muletas, depois uma muleta até voltar a andar. E Goiânia, para mim, de algum modo ficou associado a essa cirurgia, a essa cicatriz. É a primeira vez que eu conto isso porque nunca tinha feito uma associação da cidade de Goiânia com isso [silêncio]. Depois vem Brasília. Eu acho que Brasília é o lugar onde eu me construo como profissional. É a minha relação com o afeto, com o amor, com uma relação amorosa. É onde eu me formo em Artes Cênicas na UNB. É a cidade que me possi-*

bilita criar um grupo que é o Teatro do Concreto e é onde eu vou exercitar a minha prática como encenador. O espaço que Brasília tem na minha vida representa o espaço que eu tive para me constituir como pessoa, como profissional, como pesquisador. Então, para mim, Brasília é espaço, é horizonte, é possibilidade [pausa]. Agora vem São Paulo, que representa uma mudança de rumo em minha vida, que é onde eu fui fazer Mestrado, onde eu tive a oportunidade de trabalhar com o Teatro da Vertigem em um processo. Uma cidade que ampliou os meus horizontes como pesquisador, como pensador de teatro e significou viver com outra paisagem, outro ritmo de vida. Me trouxe uma outra maneira de lidar com o espaço urbano porque Brasília você precisa de carro praticamente para tudo. Tudo muito longe. A escala de Brasília é muito grande e a escala humana fica muito pequena em Brasília e São Paulo é o choque com a multidão [suspira].

Ver o entrevistado se desnudar, se revelar a partir de sua relação com os lugares que ele identifica como formadores de sua construção como pessoa se faz importante para o que definimos como *corpo-lugar*: uma cadeia de sensações, histórias, dados e memórias que o indivíduo armazena ao longo da vida a partir dos lugares onde ele vive/viveu. Esses lugares podem ser uma multiplicidade de cidades, estados, países ou localidades, ou mesmo bairros de uma única cidade. Cada lugar tem suas características, peculiaridades, cultura e hábitos, e o que fica no corpo de cada um é o que vai possibilitando a constituição desse *corpo-lugar*, que, no caso do artista, produz repertório, vocabulário e estados de emoção que esse artista pode acionar, quando necessário, em seus processos criativos.

Viver a cidade, cada lugar que a cidade nos oferece, observar o mundo que se encontra à sua volta, circular, se perder e se encontrar. Passear por lugares desconhecidos, conhecer novas ruas, outras praças, novos caminhos. Visitar os espaços de sociabilidade, dialogar com as pessoas que ali vivem. Fazer da cidade sua própria casa. Participar um pouco mais do que envolve o cotidiano deste lugar e assim fazer de cada dia um novo dia, uma nova experiência que ficará marcada em seu corpo, em sua memória:

> O contato cotidiano com o outro implica na descoberta de modos de vida, problemas e perspectivas comuns. Por outro lado,

> produz junto com a identidade, a consciência da desigualdade e das contradições nas quais se funda a vida humana. [...] O indivíduo toma consciência de seu direito de participação nas decisões como decorrência da vida na cidade. (CARLOS, 2005, p. 87)

A cada nascer do sol a vida na cidade se reinventa. Como um ritual que se repete todos os dias, os habitantes de uma cidade estão sempre, ou quase sempre, preparados para a batalha diária. Assim também é o teatro: um cotidiano de repetições, ensaios, idas e voltas em busca de sensações, de um acerto que nem sempre chega. Mas essa busca tem que existir sempre. E é o que faremos no segundo capítulo: uma busca por *lugares-cênicos* entre pausas e movimentos como forma de refletir o *corpo-lugar* do artista.

2 Narrativas Cartográficas

> Quem disse que o mapa é alguma coisa fria e impessoal 'que não tem nada a ver' com as nossas vidas? Pense na planta da sua cidade, na carta topográfica da sua região. Não olhe apenas para localizar banalidades ou medir distâncias. Com certeza, você vai apontar o seu dedo indicador para lugares que você conhece, por onde passa diariamente, locais que gostaria de conhecer, outros que queria evitar, ruas onde moram amigos, parentes, onde fica sua própria casa, onde surgem lembranças de momentos felizes, tristezas... Ainda fique olhando... Quando olhar mais, vai descobrir que, queira ou não, o mapa se revela como uma parte integrante da sua vida, porque na leitura de um mapa, você não apenas 'localiza' lugares ou 'se orienta', mas também chega a reconhecer localidades, percursos, lembranças e outras referências à sua vida. Você mesmo está dentro do mapa!
>
> (Jörn Seemann, 2013)

Em Salvador, no início da pesquisa empírica, durante o encontro com os atores ainda não sabia como explicar o que seria a metodologia, mas já estava certo que buscava uma forma de experimentar procedimentos metodológicos para atores, baseados na apropriação da cidade. É importante ressaltar que não se trata da criação de um método e sim de uma *metodologia experimental* como parte de um processo de pesquisa: com isso, pretendo oferecer, através do corpo do ator, a possibilidade de apropriação e constituição de *lugares-cênicos* dentro de uma metrópole como Salvador.

O corpo – o próprio ator – se deslocando na cidade, vivendo pausas e movimentos no espaço, fornecerá ao ator, a cada identificação com um lugar, repertório, memórias e sensações necessárias para a composição de seu *corpo-lugar*. Segundo Michel Bernard:

> A realidade corporal, bem viva e concreta apreendida cotidianamente na experiência imediata de nossas sensações, afeições e ações pessoais, se dilui e se extravasa, em alguma sorte, nas mitologias nas quais a significação pertence à cultura que nos alimentou. [...] A experiência corporal de cada um é penetrada de parte em parte por outros e pela Sociedade, como fonte, órgão e suporte de toda cultura. (BERNARD, 1995, tradução nossa, p. 139)

É vivendo o movimento da vida, absorvendo todas as informações e sensações, que o ator segue se relacionando com o mundo a partir dos lugares que ele ocupa, habita, vive; e é destas relações e experiências armazenadas que sua história vai sendo construída, alimentando, assim, o *corpo-lugar* de cada um, que, aqui, é utilizado para definir o corpo do ator construído a partir de sua relação com os lugares pelos quais ele passou e das referências que surgiram a partir desses encontros.

A autora e pesquisadora Paola Berenstein Jacques criou o termo *corpografia* como definição das experiências vividas na cidade através de errâncias praticadas pelo indivíduo. Esse processo defendido pela autora busca, além de tratar da relação entre corpo e cidade, entender que corpo e cidade se configuram mutuamente. Assim:

> Além de os corpos ficarem inscritos na cidade, as cidades também ficam inscritas e configuram nossos corpos. Chamaremos de *corpografia* urbana este tipo de cartografia realizada pelo corpo, o registro de experiências corporais da cidade, uma espécie de grafia da cidade vivida que fica inscrita, mas, ao mesmo tempo, configura o corpo de quem experimenta. (JACQUES, 2009, p. 130)

O que busco aqui é pensar o corpo do artista como suporte que abriga sensações, estados de emoção, referências e memórias a partir de sua relação e interação com o mundo e com o outro que vive (n)esse mundo, através dos lugares por onde passa/passou ou vive/viveu. Entendo que o *corpo-lugar* vai sendo construído ao longo da vida com base nessas relações do artista com os lugares e isso levando em conta as pausas e os movimentos que a vida nos possibilita. É através de movimentos e pausas que eu chego a um lugar e é

através de pausas e movimentos que eu vivo e me relaciono com ele. O foco aqui não é descobrir novos lugares na cidade e sim viver os lugares de forma intensa através das relações que esses encontros proporcionam.

Para o sociólogo francês Henri-Pierre Jeudy, ao estudar o corpo como objeto de arte:

> Podemos conceber que todas as formas de representar o corpo, para nós e sob o olhar do Outro, traduzem nossa maneira de ser no mundo, como se não fosse nada sem o sujeito que o habita. Eis um modo clássico de tranquilizar-se: o sujeito, representando a unidade de seu corpo, pensa-se como união possível da alma e do corpo. Cuidar deste não é mais trata-lo como objeto, é afinal considera-lo como sujeito de nossas representações e de nossos pensamentos. (JEUDY, 2002, p. 20)

É importante pensar no sujeito em sua totalidade como ser no mundo para depois chegarmos à sua particularidade. Para isso, devem ser levadas em conta as experiências vividas e as experiências a serem vividas. Foi depois de pensar no desenvolvimento do conceito de *corpo-lugar* é que tive acesso ao brilhante texto "Corporeidade e lugar", de autoria do geógrafo Eguimar Felício Chaveiro, como capítulo integrante do livro *Qual o espaço do lugar?*. Foi no pensamento de Chaveiro que encontrei estímulos para defender o conceito criado para este livro.

No texto supramencionado, o autor nos apresenta várias combinações, ora com a palavra lugar, ora com a palavra corpo, como, por exemplo: corpo-corporeidade, consciência-lugar, corpo-sujeito, corpo-mundo, corpo-imagem, corpo-espetáculo, corpo-prótese e, claro, corpo-lugar. Reli todo o texto imediatamente e entendi que a apresentação desses pares foi utilizada pelo autor como forma de concluir e fechar esse capítulo que trata sobre as relações entre corpo e lugar na sociedade contemporânea a partir de uma visão geográfico-fenomenológica. Segundo Chaveiro:

> O corpo é a propriedade pela qual o sujeito pode fundar a sua extrema singularidade, registrar na carne a sua história na linha de contato e de intersecção com a história do mundo e dos lugares, mote para experimentar a si mesmo, peça de sentido para colher a propriedade das coisas e para afetá-las com a per-

> cepção e com a ação, recurso de estranhamento no tempo e de realização temporal no encontro com o outro, figura de interferência, de gozo – e de descoberta. (CHAVEIRO, 2012, p. 250)

É também o pensamento de Chaveiro que me faz voltar à fenomenologia através das definições de Merleau-Ponty, nas quais encontro confiança para defender minha escolha: "o corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles". (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 122) Assim, unindo o pensamento de Chaveiro com o de Merleau-Ponty é que sustento minha escolha do que, nesta pesquisa, chamo de *corpo-lugar*: um corpo (um ser) disposto a viver e se relacionar com o outro e com o mundo constituindo assim um repertório, um vocabulário de sensações e estados ao longo da vida que ele, o artista, poderá solicitar quando necessário for.

E, uma vez o *corpo-lugar* instalado e aberto para absorver e armazenar essas sensações, que poderão ser acionadas ou não a depender da necessidade de cada um, o que possibilitará ao ator um estado de disponibilidade e intensidade de presença para fazer de um lugar ou de um lugar sem "lugaridade" um *lugar-cênico*.

Para tal começamos aqui a aplicar a *metodologia experimental* com a escolha do elenco: Nesta primeira parte da pesquisa, contei com a participação de cinco atores. Estes cinco atores, três homens e duas mulheres, de idades variadas, responderam a um chamado que publiquei em meu perfil no Facebook.[1] No anúncio convocava atores interessados em participar da

1 "Convite para atores, atrizes e performers: Atenção esse é um convite para artistas-pesquisadores que tenham vínculo ou com os cursos de teatro (Livre, Graduação e Pós-Graduação) da UFBA ou como integrantes de grupos. Para dar continuidade a minha pesquisa de doutorado intitulada 'O teatro que corre nas vias' realizarei uma imersão através de abordagens fenomenológicas de composição de personagens e de ocupação da cidade. Para isso preciso reunir artistas que se interessam pela pesquisa e que tenham tempo para esse processo de imersão e ocupação. Vale lembrar que o processo não dispõe de verba, mas se o grupo formado se interessar podemos, para além da pesquisa, viabilizar a continuidade. O objetivo da pesquisa não é uma montagem e sim um processo de pesquisa com base nos conceitos de corpo-lugar e lugar-cênico e, para isso, precisamos de tempo para essa prática que requer muito da atenção, da percepção e da imaginação do artista. Claro que trabalharemos de forma democrática a buscar horários e meios de agregar a todos. Nesse primeiro momento selecionarei dez candidatos (as) para compor o quadro de artistas a fazerem parte de minha tese como interlocutores do processo. Para começar oito entrevistas já foram realizadas com artistas de diversas regiões do país

pesquisa com tempo disponível para tal. Os interessados deveriam comparecer, no dia e hora marcados, na Praça do Campo Grande, centro de Salvador. Muitos responderam o chamado, demostrando interesse, mas, no dia, apenas cinco compareceram.

Essa convocatória poderia se dar de diversas formas: poderia fixar cartazes pela cidade, publicar anúncio no jornal, oferecer um curso como forma de seleção de atores, mas decidi por fazer um chamado na internet como possibilidade de analisar também a recepção em relação ao tema da pesquisa. Foi possível perceber que muitos atores ou profissionais ligados à arte urbana se interessam em aprofundar essa prática e experimentar outras possibilidades de apropriação da cidade, porém, como se tratava de uma pesquisa de participação voluntária e que exigia disponibilidade de tempo, muitos atores responderam ao anúncio se dizendo interessados, mas com a ressalva de que só poderiam participar nos horários vagos. Gerenciar isso multiplicado por 15 ou 20 atores me faria perder muito tempo nessa produção, mesmo aceitando que, para os atores, apesar de desejarem pesquisar e participar de um processo com base em experiências cotidianas, o que se torna mais imediato em suas vidas é construir uma carreira comercial que possibilite sua sobrevivência através do ofício teatral.

Por isso, mantive a decisão de trabalhar com quem comparecesse ao encontro marcado mesmo que com voluntários em pouca quantidade. O que me interessava realmente era a disponibilidade para a pesquisa.

Com a colaboração destes cinco atores, três homens – Alex Muniz, André Nunes, Danilo Lima e duas mulheres Mirella Matos Sales e Daniela Lisboa –, realizei três encontros preliminares ainda como parte da primeira fase do processo: o primeiro foi realizado no Campo Grande, uma praça de grande movimento no centro da cidade, onde as pessoas vão para descansar um pouco, fazer esportes ou simplesmente esperar o tempo passar entre um compromisso e outro.

que são referências nesse tipo de abordagem criativa. É importante responder esse chamado quem realmente se interessa por este tipo de proposta! Agradeço a atenção e disponibilidade!". (BRITO, 2014)

Figura 2 – Imagem do primeiro encontro coletivo com os atores, realizado no dia 1 de out. de 2014, na Praça do Campo Grande, Salvador/BA

Foto: Produzida pelo autor (2014).

Esse foi o encontro no qual apresentei a pesquisa, o que esperava de cada um. Era importante que eles compreendessem que se tratava da experimentação de uma metodologia e cada passo deveria ser vivido intensamente, sem *a priori*, para que essas vivências pudessem gerar material de reflexão para todos nós. Como contrapartida, cada ator poderia desfrutar do processo para também utilizar essas práticas em algum trabalho ou pesquisa paralela, desdobrar em sua própria vida a pesquisa aqui proposta. Esse encontro serviu também como um desabafo diante da dificuldade de realizar trabalhos consistentes em Salvador, trabalhos que exijam empenho e dedicação do ator, que não sejam descartáveis; por outro lado, não queria me deixar afetar por essa situação, por essa realidade, mas sim partir para um processo de entrega, mesmo que com apenas cinco atores. Nesse encontro entreguei para os atores os textos "A cidade (não) é um palco" (BRITO, 2014) e o texto "Como prever sem imaginar?" (SERPA, 2008). Esses textos serviram de base para um entendimento

mais conceitual da pesquisa. Um texto do campo teatral e um texto do campo geográfico-fenomenológico.

O segundo encontro aconteceu no Passeio Público de Salvador. Nesse dia, dediquei-me a ouvi-los, saber o que eles refletiram nesse tempo, entre um encontro e outro, e também o que eles pensaram dos textos. Embora todos tivessem dificuldades em fazer relacionar os dois textos e os dois campos – o teatro e a geografia –, o fato desses dois textos terem uma abordagem fenomenológica fez com que todos ali compreendessem que era a percepção do mundo em que vivemos e como nos relacionamos com ele aquilo que estava em jogo.

Apesar da novidade do tema, todos estavam ali estimulados a continuar e investir nessa prática sem muito esperar do processo. Viver o encontro e deixar que surja algo dele sem a necessidade de pensar em um produto final, sem pensar no público, sem pensar diretamente no trabalho do ator, buscando experimentar o que o teatro nos possibilita como relação com o outro e com o mundo. O importante também era que os atores fizessem uma retomada de seus percursos de vida: por onde eles passaram e o que eles trazem consigo desses lugares onde viveram.

Foi a partir daí que começamos a tratar o corpo do ator enquanto *corpo--lugar*, com o aprofundamento da relação de pertencimento àquele grupo, com a vivência dos lugares e com a memória ativada, fazendo com que todos traçassem seus percursos de vida a partir dos lugares onde eles passaram/viveram. Esse exercício fez com que cada um ali se mostrasse e se apresentasse de uma forma diferente, do ponto de vista de um corpo constituído a partir dos lugares e das experiências que esses encontros nos possibilitavam como experiência de vida. Ao cair da tarde sentimos a sensação de que pertencíamos realmente a um grupo não necessariamente homogêneo, todos conscientes de suas diferenças e particularidades.

Figura 3 – Imagem do segundo encontro coletivo, realizado no dia 6 de out. de 2014, no Passeio Público, centro de Salvador/BA

Foto: Produzida pelo autor (2014).

O terceiro e último encontro coletivo aconteceu no Mirante dos Aflitos. Aqui os atores já se encontravam em um estado de suspensão das expectativas que fez com que o encontro se desenrolasse de forma natural, sem planos prévios. Todos falavam de suas experiências de vida, de como nos conhecemos, ainda alimentados pelo encontro anterior. Ali a vida de cada um se fazia mais importante e as cidades, ou os lugares de cada um, eram evocados como forma de associação com eles mesmos. Em alguns momentos não sentíamos o tempo passar.

Conhecer um pouco mais de cada um nos fazia deslocar o pensamento para um conhecimento do grupo, mas também para um reconhecimento de nós mesmos. Com o passar do tempo, uma relação entre nós se estabelecia de modo um pouco mais profundo, com o surgimento naquele pequeno grupo de novos dados na vida de cada um. Nesse dia, pudemos perceber também como nossos corpos, ali integrados com os outros corpos que ocupavam aquele lugar, criavam uma imagem que nos estimulava a ficar mais e mais ali, vendo as imagens se integrarem e se desintegrarem naturalmente.

Figura 4 – Imagens do último encontro coletivo, realizado no dia 13 nov. 2014, no Mirante do Largo dos Aflitos, centro de Salvador/BA

Foto: Produzida pelo autor (2014).

Entre o segundo e o terceiro encontros coletivos realizados houve um intervalo de pouco mais de um mês por conta da dificuldade em articular dia e hora que fossem compatíveis para todos. Era comum também a ausência de um ou de outro participante. Foi nesse período que a ideia da metodologia foi tomando forma para as próximas etapas. A cada ciclo um novo dado era acrescentado.

Depois da fase dos encontros coletivos, nos quais discutíamos nossa relação com o teatro e com a cidade, demos início a uma segunda fase que consistia em realizar um passeio por Salvador. Esse passeio acontecia da seguinte forma: individualmente marcava um ponto de encontro com cada ator, cada um no seu dia escolhido. Com cada ator fazia um itinerário diferente em direção a algum bairro distante do centro. Assim, percorremos cinco extremidades da cidade como podemos conferir no mapa da Figura 5.

Somente eu sabia a direção e o destino que tomaríamos. Para o ator era importante se encontrar em um ponto de ônibus com um movimento consi-

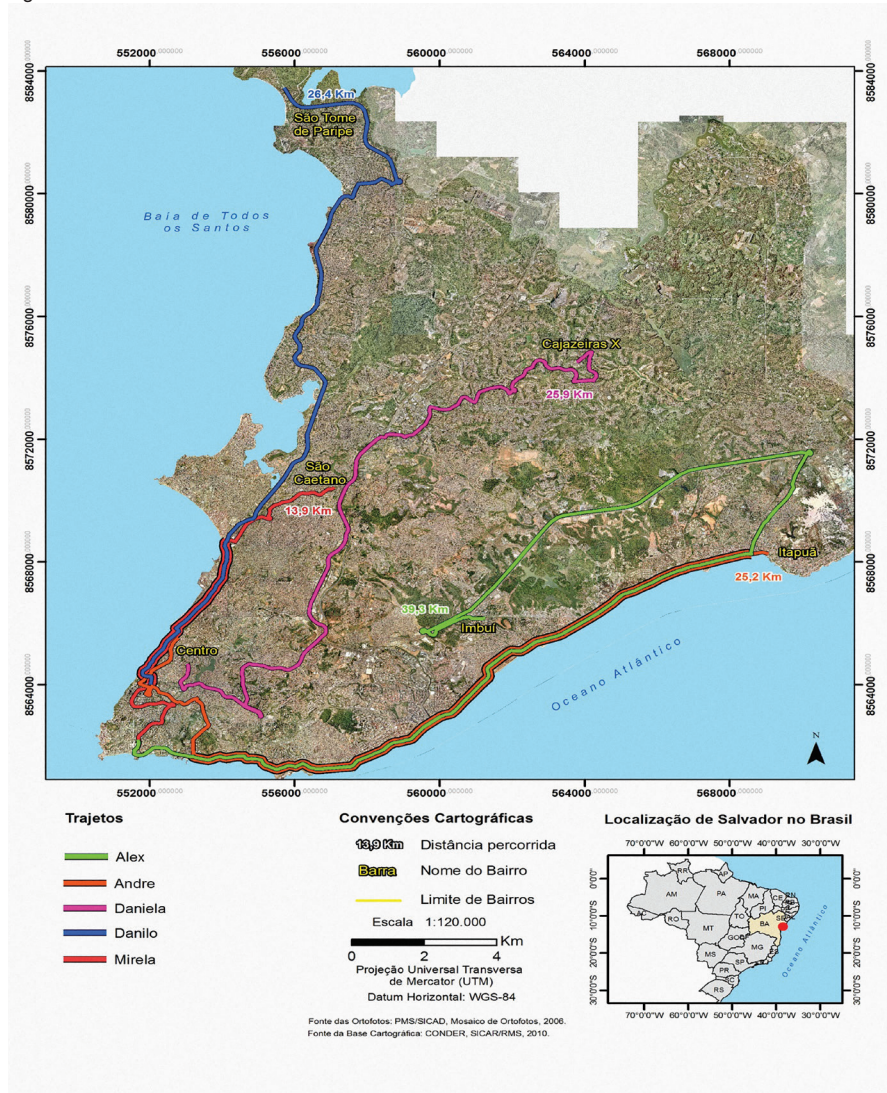
derável de pessoas, aproveitar esse movimento para se concentrar e buscar, naquele grupo de pessoas, estímulos para seguir sua viagem.

Nesse momento, o ator se disponibilizava a sentir qual era o estado das sensações que pairavam ali naquele encontro. A depender do horário e do ponto de ônibus em questão poderíamos ter uma variedade de estados como pressa, irritação, sonolência, raiva, desorientação espacial, preguiça, impaciência e/ou intolerância. Cada ator se apropriava do estado que se associava mais com seu próprio estado, compreendendo que:

> Para deixar mais explícito o lugar do estado no processo criativo pode-se dizer que o que se busca finalmente é instituir um caminho que terá seu começo em uma condição alterada ou deslocada daquele centro pessoal relacional do ator, que funciona tradicionalmente como baliza para a abordagem da personagem. Certamente, essa é uma proposta que não poderá nunca ser completada em sua totalidade, porque o estado – criado pelo ator – é certamente uma experiência induzida e está relacionada com sua identidade pessoal. Mas é o desejo de perseguir com esse objetivo que consiste em um elemento propulsor do processo criativo. (CARREIRA; FORTES, 2011, p. 12)

Seguindo com este pensamento, o ônibus nessa etapa da metodologia ocupa um lugar muito importante. É aí que o ator começa a perceber que estado ou quais estados experimentar durante a viagem. Primeiro, porque ninguém está preocupado em conduzir um veículo e, segundo, por ser um transporte de uso coletivo: o ônibus como representação de um coletivo urbano ou da própria cidade, as janelas como portas abertas para a vida que circula fora da esfera privada; a vida que passa diante de nossos olhos.

Essa sensação de ver a vida passar que o ônibus nos possibilita voltará de outras formas neste livro. Mas o importante aqui era proporcionar ao ator uma vivência da cidade de outro modo: com a possibilidade de se distanciar no tempo e no espaço e deixar que outros estados sejam experimentados, vividos. Observar, perceber, sentir. Deixar o corpo se deslocar em busca de informações que só a relação entre corpo e mundo pode nos possibilitar. O corpo se relacionando com a vida dentro e fora do ônibus.

Figura 5 – Os cinco itinerários

Autor: Mateus Barbosa – Grupo Espaço Livre de Pesquisa-Ação (UFBA).

> O mundo que temos dentro de cada um e o mundo que se encontra lá fora não existem que através das significações que projetamos em direção a eles. O sentimento de ser você mesmo, único, sólido, com os pés no chão é uma ficção pessoal que os outros devem em permanência sustentar com um pouco de boa vontade. (LE BRETON, 2008, tradução nossa, p. 65)

Cada itinerário nos trazia novos estados, outras visões da cidade e múltiplas possibilidades de se relacionar com o outro. Cada encontro era visto como uma narrativa cartográfica, tanto da cidade como também desse *corpo-lugar* que se desloca rumo a outras percepções. O que nos interessava era nos deixar levar e perceber o que esse percurso, com seus encontros e desencontros e suas surpresas cotidianas, poderia nos fornecer enquanto dramaturgia ou narrativa cartográfica.

Além das referências de cada um, durante o passeio novas sensações e diferentes percepções de vida eram absorvidas pelos atores, incrementando, assim, o vocabulário do *corpo-lugar* de cada um. Para essa fase foram pensados processos cartográficos mais poéticos, como os propostos por Jörn Seemann, ao analisar as definições de Werther Holzer e Selma Holzer para a cartografia. Nesse caminho, Seemann conclui que:

> Essa definição[2] se assemelha com as maneiras de concebermos lugares: é um ato de se posicionar e orientar no mundo, uma tentativa de trazer o que é distante e intangível para mais perto e uma maneira de converter a anonimidade fria do espaço em um pedaço com significado. Seja qual for a abordagem, o ponto de partida para cartografar lugares é a pessoa que mapeia as suas ideias sobre a realidade, o que torna o mapeamento dos nossos lugares uma atividade essencialmente humana. (SEEMANN, 2012, p. 85)

Jörn Seemann, geógrafo alemão radicado no Brasil, é um especialista na arte da cartografia, empenhado em estimular o uso e a criação de outras formas cartográficas, mais lúdicas e poéticas, nas quais as experiências e vivências do

2 "A cartografia é um ato de comunicação intersubjetivo, é também uma maneira de se colocar no mundo, a arte ou a ciência de representa-lo, de orientar, trazer o lá para aqui, tornar o espaço familiar, torna-lo um lugar". (HOLZER; HOLZER, 2006, p. 201)

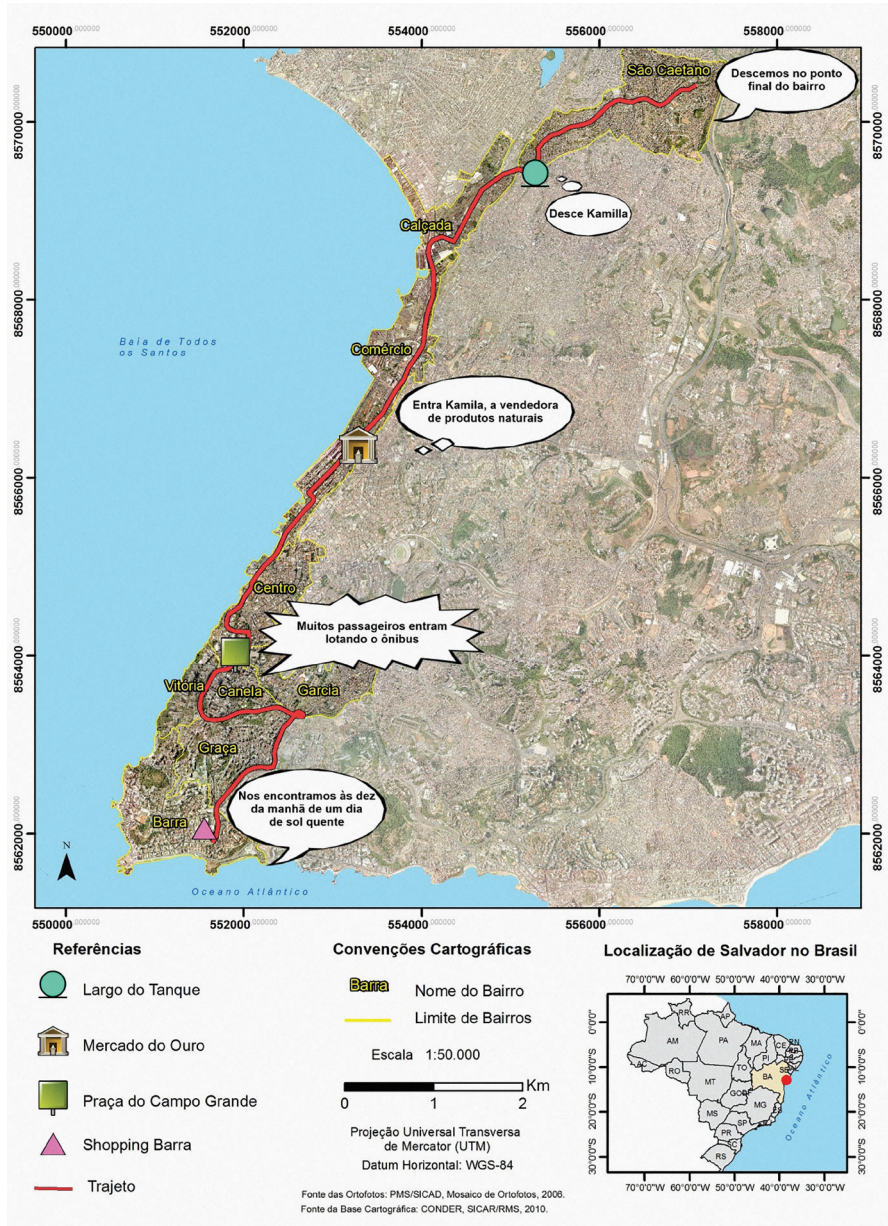
indivíduo sejam consideradas como uma biografia escrita por si mesmo. Nesse caminho, Seemann defende a ideia de que:

> Os mapas se tornam visões do mundo, espelhos da realidade vivida, meios de comunicação e indicadores de emoção, medo e ideias, tornando-se uma forma de conhecimento visual que é responsável pela formação de muitos aspectos da imaginação geográfica da sociedade contemporânea. (SEEMANN, 2013, p. 96)

Para esse processo de pesquisa nos centramos em criar narrativas poéticas para as cartografias realizadas durante os itinerários de cada ator/atriz, relacionando as ideias e visões de mundo de cada um a partir dessa vivência da cidade como processo de constituição do *corpo-lugar*. Cada itinerário foi vivido, realizado sem pensar em realizar uma cartografia, sem fazer uso de um mapa, mas sim partindo do princípio de que cada corpo, cada ator/atriz é, por si só, um mapa em construção. Então deixamos nossos corpos disponíveis para percorrer os caminhos, vias, direções e seguimos vivendo cada fenômeno que a cidade nos oferece.

A intenção aqui não é de inovar na criação de mapas, mas sim entender como a vivência e a narrativa de uma experiência podem estimular a reflexão do mundo onde vivemos. Colocarmo-nos em experiência com o outro e com a cidade nos possibilitou a criação de narrativas cartográficas a partir do olhar de quem vive essa experiência, o que, por sua vez, gerou material para a criação de mapas. Como sabemos que cada experiência é única, primeiro mostramos o mapa e em seguida a narrativa. Assim cada leitor cria o seu mapa mental e vai, durante a leitura, imaginando a experiência vivida, fazendo com que esse processo esteja em constante construção, deixando marcas e rastros de quem viveu e de quem lê a experiência.

Foi durante essa etapa que, ainda no interior dos ônibus, observando a cidade, percebemos alguns lugares a serem ocupados futuramente em outras etapas da *metodologia experimental* aqui aplicada. Mas, por enquanto, vamos continuar com as narrativas cartográficas de cada itinerário vivido.

Figura 6 – Itinerário Mirella

Autor: Mateus Barbosa – Grupo Espaço Livre de Pesquisa-Ação (UFBA).

MIRELLA: O ÔNIBUS COMO LUGAR DE REFLEXÃO E ENCONTRO COM O OUTRO

Disponibilizar seu corpo para viver a vida de um personagem seja ele qual for é o que mais me atrai no trabalho do ator. É desta disponibilidade que tudo começa, independentemente do estilo, da técnica, da proposta cênica, do processo de encenação. Se o ator não está disponível, nada acontece ou tudo acontece sem vida. Segundo Peter Brook,

> Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebe-la. (BROOK, 2011, p. 4)

Então, convidar o ator para um passeio com um destino desconhecido, deixando-o livre para "viver" a experiência sem *a priori*, foi uma maneira de tornar a prática nova para eles. Era também nosso intuito deixar um espaço vazio no corpo de cada um para que novos fenômenos pudessem surgir.

Conhecer a cidade, se ver nela e viver seus espaços, para, dessa vivência, se chegar até um *lugar-cênico* e, assim, encontrar um personagem ou os estados de emoção que habitarão seu corpo nesse lugar. Desse modo, começamos mais uma etapa dessa busca, dessa viagem.

Dez horas da manhã de uma terça-feira ensolarada: encontro com Mirella no ponto de ônibus do *Shopping* Barra, na Avenida Centenário. Ali, além de nosso ponto de encontro, foi também nosso lugar de aquecimento, de preparação para partir em busca não só do *lugar-cênico*, mas também de sensações, nuances, estados, gestos, posturas, imagens que possam, a partir do diálogo entre corpo e lugar, serem utilizadas no processo de constituição do *corpo-lugar* de cada ator/atriz. Apesar de, aqui, não priorizamos a criação de um personagem, mas sim a vivência de estados, esse processo pode ser utilizado também com o propósito de pesquisa para composição de personagens, uma vez que todas as sensações vividas permanecerão no corpo do ator e em suas memórias.

Às dez da manhã, o ponto de ônibus já tinha um bom número de pessoas. O tempo estava abafado e quente, o que fazia com que as pessoas buscassem

sempre um lugar com sombra para se proteger. A rotatividade era grande. Tinha combinado com Mirella que essa seria uma busca individual. Teríamos que ocupar o nosso espaço naquele lugar, sentir a vibração, a temperatura.

Ambulantes e transeuntes compunham a paisagem embalados pela música sertaneja que saía das caixas de som do vendedor de *CD* pirata. Aquela música contribuía com a lentidão dos corpos abalados pelo calor. Ficamos um pouco ali absorvendo essa qualidade corporal que funcionaria como impulso para tomar o ônibus na direção do bairro de São Caetano. A direção a tomar era nossa única certeza. Onde descer, onde ficar, nós iríamos descobrir ao longo do percurso.

É chegada a hora. O ônibus para no ponto. Nós entramos. Cada um ocupa um lugar. Cada um tem ao seu lado um passageiro vizinho desconhecido. Eu observo Mirella que tem ao seu lado um rapaz que lê um livro e ouve músicas no *head phone*. Ao meu lado, uma senhora que, pela prontidão do corpo, parecia estar prestes a descer do ônibus. E estava. Minutos despois eu já tinha o lugar ao lado disponível para o próximo passageiro.

Andar de ônibus sem compromisso, sem destino, é uma prática que o ator Roberto Audio[3] guarda desde a infância e aproveita esse hábito como recurso de reconhecimento da cidade, mas também de se ver inserido nela.

Roberto Audio:

> *[Depois de um breve silêncio] Ah, eu gosto de tomar um ônibus ou metrô e sair sem rumo. Já fiz isso na Bahia em outros momentos. Eu não sei nem o nome do ônibus [esboça um sorriso]. Eu dou um sinal e vou indo. Se eu cismar eu desço. Eu fiz isso em todos os lugares que eu passei. Já tive medo, é claro. Na Polônia eu fui parar num lugar muito distante, eu não conseguia voltar porque a ideia é de me virar sozinho sem ficar perguntando muito, sem mapa. Eu acho muito divertido. Em Moscou eu andei em quase todas as linhas de metrô e se você desce tem cada estação linda! Mas também*

---

3 Aqui todos os interlocutores que me ajudam/ajudaram na reflexão, incluindo os atores e os entrevistados, aparecerão como personagens do livro e dialogarão comigo no texto. Seguindo a sugestão da professora Francine Barthe-Deloizy (ENEC-Sorbonne-PARIS IV), de encontrar uma forma de incluir meus interlocutores que os diferenciasse das citações bibliográficas, algo que se aproximasse mais de uma escrita dramatúrgica. Resolvi levar a sugestão ao extremo e converso com meus colaboradores como personagens de um texto teatral. Para isso se fez importante ressaltar os estados que cada fala continha ou em que situação o diálogo se deu.

saio caminhando. Uma das vezes aqui em Salvador, não me lembro o nome do lugar [faz uma breve pausa para tenta se lembrar, mas desiste], mas não era tão distante de onde eu estava e na volta eu estava quase perdendo a hora, tive que perguntar a alguém e o moço me disse que eu estava num lugar perigoso. Eu gosto de me perder na cidade. Essa prática me dá muitas ideias e me dá muito prazer também. Já tinha feito isso aos oito anos de idade. Peguei um ônibus e fui para o centro da cidade, fui e voltei. Claro que apanhei muito. Isso já era meu.

Essa é uma prática que o ator e diretor Francis Wilker Carvalho do grupo "Teatro do Concreto" de Brasília também utiliza. Mas é bom esclarecer aos interessados que essa é uma prática espontânea, ou seja, é preciso estar disponível para perceber o que a cidade realmente é, o que está diante de nossos olhos: não buscar nada, não querer encontrar nada, nem vivenciar situações espetaculares. O importante nessa prática é deixar os fenômenos acontecerem por si mesmos e, se nada se passar diante de seus olhos, pelo menos sensações e reflexões passarão por sua cabeça, seja sobre sua própria vida e suas questões, seja sobre a cidade, o cotidiano das pessoas: mas você jamais voltará para casa do mesmo modo. Sobre isso, Wilker nos revela:

Francis Wilker Carvalho:

[Retomando o assunto depois de ter atendido o telefone] Isso é um estímulo como diretor, como performer, como ator, como arte-educador. Nos processos criativos que eu pude vivenciar até hoje, de algum modo, a cidade foi um elemento que me fez atravessar esses processos. Seja com visitas para fazer experimentos para compor personagem ou através das memórias da cidade. O ponto de vista de quem vive, de quem mora no lugar me interessa muito. Tem espetáculos que têm uma relação direta com a cidade: as vias, as ruas, as praças. Percorrer um trajeto ativa a memória da pessoa em relação à cidade [dirige o olhar para o infinito como se observasse um ônibus passar]. Olhar pela janela do ônibus e ver a cidade é uma memória que eu tenho de Brasília. Quando eu cheguei para morar aqui, pegar um ônibus para a UNB e passar pela Esplanada, você vê uma cidade pela janela. Uma cidade pela perspectiva de um veículo em movimento [suspira]. É uma imagem muito forte, muito bonita e depois você vê isso acontecendo numa peça.

Aqui, na nossa viagem, ainda estávamos na fase de absorver o ritmo, a pulsação que aquele grupo de passageiros ditava. O entra e sai era contínuo na medida em que o ônibus realizava suas paradas, seu percurso: Vale do Canela, Campo Grande, Comércio, Mercado do Ouro, Calçada. Eis que em um dos pontos de parada na Calçada entra no ônibus Kamilla, uma vendedora de cosméticos naturais feitos por ela. Kamilla não tinha o perfil de um típico vendedor ambulante que utiliza os ônibus como pontos de venda. Ela tinha um visual *rock and roll,* tatuagens na pele morena de traços indígenas, também tinha segurança no seu discurso e chamava a atenção de todos os passageiros. Ela falava com propriedade das propriedades "milagrosas" de seus produtos.

Todos se interessaram pela figura que ela representava, mas não se interessaram por seus produtos. Percebi que Mirella estava atenta, mas não esboçou nenhuma interação com Kamilla, então, eu mesmo comecei a fazer perguntas sobre os produtos e Kamilla estava ali ao meu lado. Eu interessado nela, e ela interessada em mim.

Conversa vai, conversa vem, resolvi comprar um sabonete de calêndula. Única venda realizada naquele ônibus. Então, como havia um lugar vago ao meu lado, ela se sentou e começamos a conversar sobre a vida. Kamilla estuda fisioterapia em uma universidade privada no bairro da Calçada e mora em São Caetano. Ela também trabalha com terapias holísticas e mora com a mãe. É vegana e faz sua própria comida. Ela não acredita que estou no ônibus sem objetivo algum. Não queria mentir, então, depois de muita insistência, disse que era pesquisador em teatro e que estava passeando pela cidade para me distrair um pouco do trabalho, que ia ficar um pouco em São Caetano, talvez almoçar por lá. Perguntei se ela me indicaria algum lugar para almoçar. Ela disse que só encontraria botecos com comida caseira. Para mim já era uma boa pedida.

Enquanto conversava com Kamilla, Mirella ouvia a nossa conversa atentamente e fazia anotações.

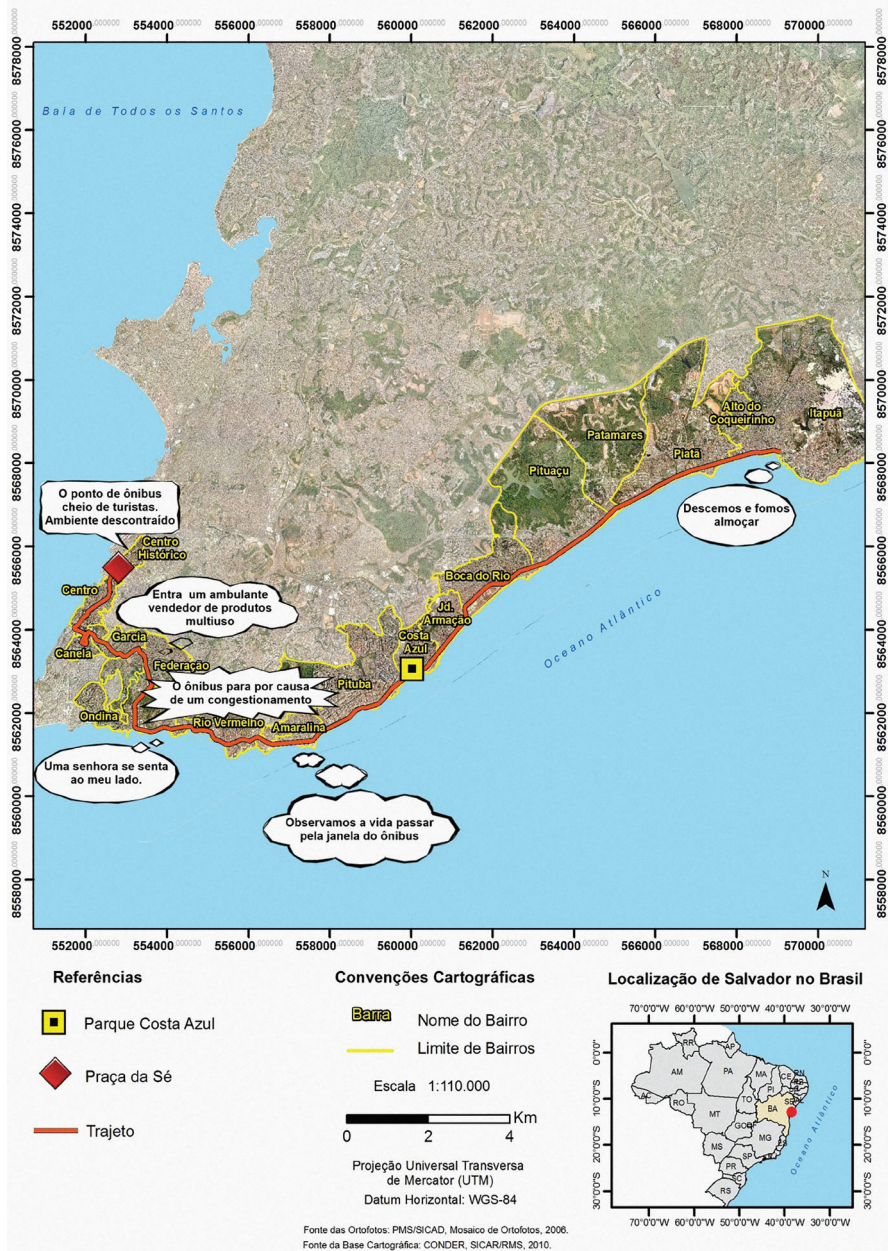
Chegamos a São Caetano e passamos um bom tempo passeando, descobrindo lugares, conhecendo pessoas e também refletindo nossos passos até ali. A cada lugar que nos chamava à atenção parávamos e ficávamos ali, cada um pensando em que aspectos aquele lugar nos atraía. Seu cheiro, as

pessoas que por ali param, por ali passam, a comodidade, as cores, as possibilidades de acolher pessoas, a sombra, a luz, e, com isso, o tempo vai passando diante de nossos olhos e vai chegando a hora de fazer o caminho de volta para casa. Parados no ponto esperando o ônibus pergunto a Mirella suas impressões.

Mirella:

> *[Fala enquanto observa uma mãe amamentar seu bebê] Muita informação externa, muitos encontros que me fizeram sentir internamente uma sensação de um personagem que eu nem sei qual é, estava nascendo dentro de mim. Quer dizer que essa experiência me fez sentir, perceber em mim, sensações que ainda não havia percebido. Ao mesmo tempo que era eu distanciada observando esses fenômenos [pausa]. Desde o ônibus eu já sentia que algo de diferente estava se instalando em mim. Eu que sou muito caseira, introspectiva no meu dia a dia, mas também sou muito aberta ao que o outro traz como informação. Me relacionar com a cidade e em específico com esse bairro, o São Caetano, que é um bairro popular, me trouxe um estado de curiosidade, de desejo de interagir, conversar, perguntar, querer saber. Eu me sinto aqui, mais falante do que sou [ri de se mesma]. Não ter vergonha do que diz, não ter pudores, não se preocupar com o julgamento dos outros. É ser eu mesma.*

Essa experiência trouxe para Mirella a possibilidade de vivenciar outros estados, de sentir seu corpo vibrar em outras direções. Os encontros que ali vivemos e a percepção de outro lugar, outro bairro, fez com que ela prestasse atenção em si mesma. Essa atenção que nos faz refletir o que somos, a partir de nossos encontros com os lugares na cidade e das relações com o outro que esses encontros possibilitam, ocupa uma posição importante na concepção de um *corpo-lugar*. E a cada lugar vivido, a cada relação estabelecida, mais camadas, mais informações, mais memórias vão sendo enviadas e absorvidas, enriquecendo o vocabulário, o repertório desse *corpo-lugar* em formação constante.

Figura 7 – Itinerário André

Autor: Mateus Barbosa – Grupo Espaço Livre de Pesquisa-Ação (UFBA).

ANDRÉ: O COTIDIANO COMO PRODUÇÃO DE IMAGENS

André é um caso a parte. Assim como Mirella nós nos conhecemos há muito tempo quando fizemos o Curso Livre de Teatro da UFBA (1999) e nos tornamos amigos. Mais tarde, já na universidade, cursando direção teatral (2005), convidei-o para participar de uma montagem do texto "Luz nas Trevas", de Bertolt Brecht, como prática de uma disciplina.

Na verdade, foi com essa montagem que eu comecei a experimentar e tomar gosto por outros espaços fora da sala, fora do edifício teatral. E em todos os espaços que o espetáculo foi encenado, mesmo quando dentro de uma sala, nós começávamos nos espaços abertos, na cidade, na rua... André nos relata no depoimento a seguir como se dava seu processo de criação.

André:

> *A encenação de Marcelo tinha um caráter de rua uma vez que mesmo quando era apresentada em teatros convencionais a peça começava na parte externa, onde na primeira cena alguns personagens ocupavam as imediações enquanto o público chegava, inclusive o meu personagem, um bêbado depravado e mal vestido, que estava dormindo em frente ao teatro e acordava assustado logo após o inicio dessa primeira cena que terminava com o publico sendo conduzido para dentro do teatro [acende um cigarro]. Não esquecendo que a peça também foi encenada no pátio da Escola de Belas Artes da UFBA, lembro que, nessa temporada na EBA-UFBA, um homem se estranhou feio com outro personagem, um evangélico fanático, e eu, enquanto personagem, tentei acalmar a situação, o que me fez pensar que é necessário um grande cuidado e uma habilidade muito maior para atuações em espaços abertos. Durante uma temporada, em 2006, no Pelourinho [local histórico e boêmio, berço da malandragem de Salvador], aconteceu um fato interessante, certo dia me atrasei, e saí de casa já vestido com o figurino do personagem, ao chegar ao Pelourinho me senti um em meio a muitos outros personagens na mesma situação que o meu. Havia uma identificação nítida do meu personagem com o lugar e seus frequentadores. A partir daí, o meu aquecimento consistia em dar uma volta no Pelourinho [com entusiasmo] preparando, pesquisando e despertando a energia do personagem nas ruas, nos bares, conhecendo, conversando e aproximando o próprio 'personagem' das 'personagens' daquele lugar! Sempre saia antes de peça começar com o figurino do personagem e já era conhecido por algumas pessoas, me sentindo*

intimamente familiar ali! [Pausa] Curioso que o oposto acontecia quando encontrava pessoas realmente conhecidas [amigos, parentes etc.], elas fingiam não me conhecer ou ficavam assustadas com minha presença extravagante e do meu 'aparente' estado ébrio! [ri ao se lembrar da situação].

Assim, com essa vivência e apropriação do lugar, quando os atores chegavam na sala eles já eram personagens, a cidade já estava contida neles: então, a sala se tornava cidade através dos corpos dos atores.

Para a arte contextual analisada pelo professor de história da arte e estética da Universidade de *Amiens* na França, Paul Ardenne, esse processo de viver a arte do dia a dia, atento ao instante que os fenômenos da vida diária acontecem e em relação com o contexto, é o que interessa. (ARDENNE, 2002) E André já experimentava esse estado. Para Ardenne, esse efeito acontece quando "a arte se encarna, enriquece pelo contato com o mundo tal qual ele segue, alimentada pelo pior ou pelo melhor das circunstâncias que fazem, desfazem, tornam mais ou menos palpável a história". (ARDENE, 2002, tradução nossa, p. 18)

Com essa experiência em comum já tínhamos uma afinidade adquirida por esse período de trabalho, assim, marquei nosso encontro no ponto final da Praça da Sé, frequentado por muitos turistas por conta de ser o ponto que dá acesso ao Pelourinho. Nós dois, de volta ao Pelourinho, para nos alimentar das circunstâncias do cotidiano.

Fazia sol, mas, como o dia estava começando, a temperatura era agradável. Todos portavam roupas leves e coloridas, mesmo quem estava indo para o trabalho. Afastei-me para deixá-lo sozinho e fiquei de longe observando. Algumas turistas se aproximavam para pedir informações e ele aproveitava para continuar o contato e até mesmo paquerar as turistas como forma de aproximação.

O ônibus chega e nós entramos. Pegamos a linha Vilas do Atlântico e seguimos pela Avenida Carlos Gomes, passando pelos bairros do Campo Grande e do Garcia até chegarmos na Avenida Garibaldi, onde entrou um ambulante vendendo canetas, escovas e pastilhas de hortelã cujas caixas se transformam em porta moedas. Ele tenta, faz de tudo, mas ninguém se interessa por seus produtos. Cansado, senta-se ao meu lado e aproveita para dormir um pouco.

Olho para André e tento pensar junto com ele ou adivinhar o que ele está sentindo com essa viagem. Chegamos na Avenida Ademar de Barros e o ônibus para devido a um congestionamento. Uma senhora se senta ao meu lado e começa a ler um texto sobre arte. Consigo ler discretamente as frases "o conceito de espaço apático", e "a não presença física do ator". Fico ali pensando nessas frases e pensando quem é aquela mulher, o que ela faz, o que ela estuda. O congestionamento continua, o que nos faz relaxar e deixar o pensamento tomar seu rumo.

André joga um papel no chão. Percebo que se trata de um bilhete para mim. Discretamente pego o papel que diz: "acho que as pessoas estão tensas, preocupadas. Será o final de ano? o calor? ou a vida está tensa?".

Fico ali pensando, com essa frase ecoando em mim, respiro e observo a fisionomia das pessoas e realmente o ambiente está muito silencioso. Parece que todos aproveitam a lentidão do trânsito, a impossibilidade de fazer o congestionamento liberar o caminho, para pensar na vida. Os corpos em repouso nas cadeiras e a cidade também parada através da janela. O que observamos e percebemos da janela do ônibus se confunde com minha forma de ver a cidade. Através de recortes, de *flashes*.

Ônibus parado, cidade parada, e me parece que os usuários do ônibus não se incomodam com o engarrafamento. Algumas pessoas aproveitam para dormir. Enquanto minha vizinha lê, eu anoto coisas, o que faz com que ela se interesse por mim ou pelo que eu tanto escrevo. Ela pega o telefone e começa a trocar mensagens com uma amiga. Vejo sua lista de contatos e identifico que ela tem muitos amigos da área da *performance* e da dança. Temos vários amigos em comum. Anoto coisas freneticamente sem pensar. O fato de o ônibus estar parado e silencioso me incomoda, então escrevo para não pensar nisso e também para aproveitar o estado de impaciência. Na verdade, descubro que não é impaciência e sim medo de não ter tempo de realizar com calma a vivência. Descoberto isso, acalmo-me novamente e deixo o tempo correr.

Enfim, passa o congestionamento e chegamos na orla: Ondina, Rio Vermelho, Amaralina, Pituba, Costa Azul, Pituaçu... Resolvemos descer em Itapuã e parar um pouco, tomar um ar. Sentamos na praia, em um quiosque onde os pescadores passam o tempo enquanto não estão no mar. Não falamos nada, ficamos ali observando a paisagem, as pessoas e também colocan-

do as anotações em ordem. Resolvemos almoçar por ali, aproveitar um pouco o tempo antes de tomar outra direção. O bairro estava um pouco caótico com as obras na orla, então tivemos que nos aventurar na procura por um lugar onde pudéssemos almoçar tranquilamente e que não fosse um lugar turístico, o que faz com que os proprietários de restaurantes aumentem os preços dos produtos.

Decidimos entrar em uma casa que fornecia comida caseira e dispunha algumas mesas na calçada para quem quisesse almoçar ali mesmo. Almoçamos um cozido, tomamos uma cerveja, fumamos um cigarro e seguimos para o ponto de ônibus da Dorival Caymmi para continuar em direção ao bairro de São Cristóvão.

Ao chegar, descemos do ônibus e ficamos um pouco parados, atônitos com a aridez do lugar. Não nos sentíamos em parte alguma, não reconhecíamos a cidade ali naquela paisagem. Vários viadutos cortavam o céu como passagens para os transeuntes que se locomoviam em direção aos diversos pontos de ônibus, mas também em direção ao grande *shopping* situado na região, e nós ali, parados, entre o vai e vem frenético das pessoas. No horizonte uma forte chuva se anunciava. Sem falar nada, sentamos em um banco e em silêncio observamos o que tínhamos à nossa volta: pessoas perdidas em busca do ponto de ônibus correto, vendedores ambulantes de toda sorte de produtos, pessoas perdidas tentando se localizar naquela paisagem que parecia não levar a lugar algum, mas também pessoas que estão ali para dar uma pausa na vida dura da cidade grande. Depois de um tempo percebendo aquele lugar, pergunto a André se poderíamos acabar ali o exercício e se ele teria algo a dizer. Ele me respondeu o seguinte:

André:

> *[Sentado, coluna ereta, observando os transeuntes que passam por nós] Os pontos de ônibus, assim como os próprios ônibus, são locais de passagem, de transição que podem propiciar uma leitura ou diálogo quase inevitável com os que ali estão ou que por ali passam. Cada ponto de ônibus, cada trajeto tem sua história, sua atmosfera particular! Participar de experiências artísticas e pesquisas que envolvem a cidade como esta, ´O teatro que corre nas vias', foi um divisor de águas na minha vida como artista e como cidadão, modificou definitivamente meu olhar para com as cidades e seus cantinhos, seus lugares espe-*

cíficos. Transformou meu olhar saturado e cansado em um olhar mais sensível, mais íntimo e perceptivo com a cidade e seus espaços públicos. Procuro perceber como o cotidiano se utiliza e se apropria, positivamente ou não, de determinados espaços físicos. Tento enxergar o cotidiano e seus personagens como forma de teatralidade. [Pausa] Acredito que o teatro e as artes nas ruas tornam-se um instrumento de reconstrução do cotidiano, tirando um pouco do peso, do concreto, das regras sociais, estimulando assim transformações físicas, politicas, ideológicas e estéticas de determinado lugar! A imagem mais chocante e que me deixou bastante reflexivo foi essa aqui: uma senhora aparentemente com seus 60 anos, deitada ao chão, dormindo, embaraçada aos pés das pessoas, que quase não percebiam aquele corpo no chão [fita fixamente a mulher deitada no chão].

Figura 8 – Um corpo jogado no chão...

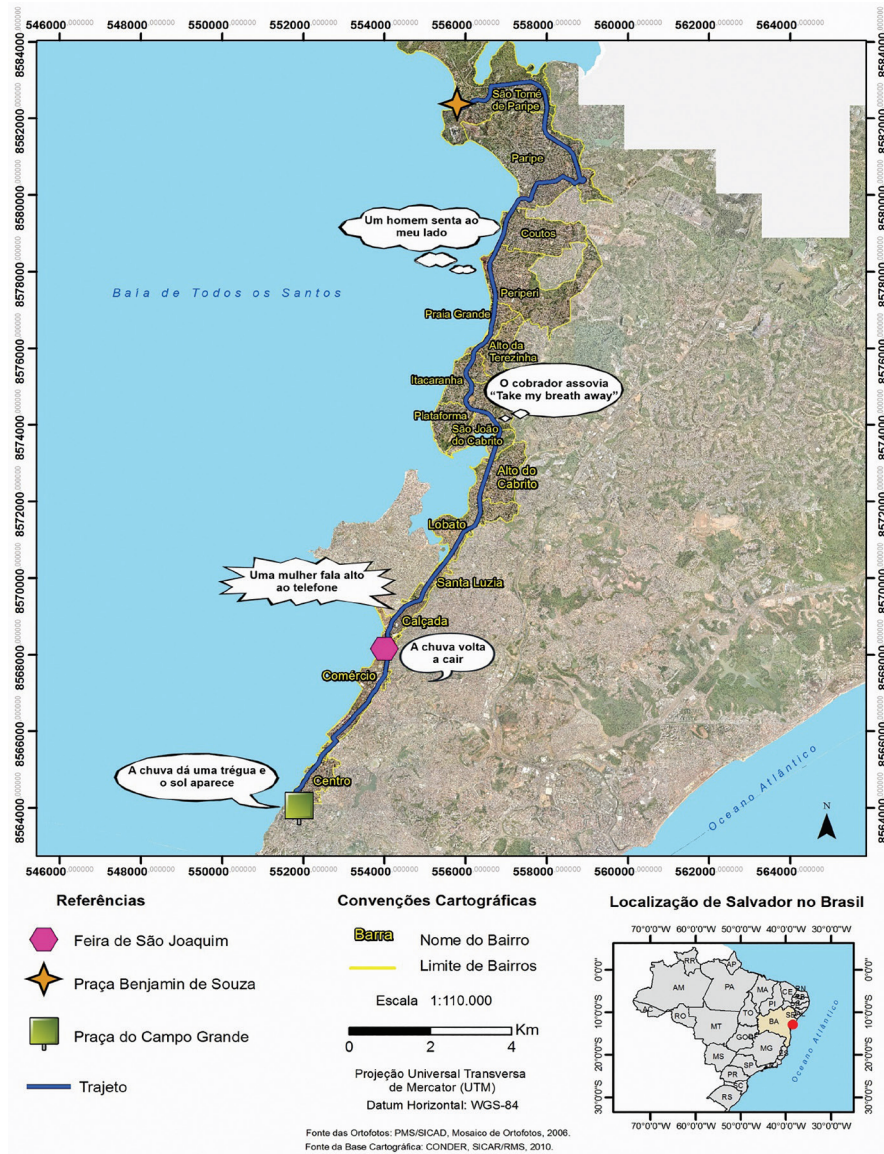
Foto: Produzida pelo autor.

Essa imagem realmente nos fez parar diante dela. Uma paralisia física aparentemente, pois nosso sangue corria nas veias e a vontade de nos integrar àquela imagem era forte. Mas, pensando que todos ali já eram partes integrantes daquela imagem... continuamos paralisados.

O que a vida nos oferece como imagens, estímulos? Ao nos colocar em contato e relação com a vida que habita a cidade fazemos parte do mesmo elenco, da mesma cena que é construída a cada instante, coletivamente. Seja tomando posição, seja apenas observando ou simplesmente percebendo que algo acontece e a vida segue seu rumo. Uma experiência que não podemos deixar passar despercebida. Mas, antes de passar para o próximo itinerário, fico pensando nas seguintes palavras de Ardenne:

> A experiência tem a natureza de dinamizar a criação. E recorrer a ela permite lidar com os fenômenos inéditos que o artista provoca e causa, esperando de seu desenvolvimento um algo mais de expressão, uma melhor compreensão do mundo e uma possibilidade de melhor o habitar. [...] Toda experiência vem da provocação. E vem provocar o que sedimentou a ordem estabelecida. Ela perturba o que a ordem das coisas pede, por tradição, preguiça ou estratégia, de não perturbar. (ARDENNE, 2002, tradução nossa, p. 43-44)

O que é provocar a ordem estabelecida? Como ultrapassar essa tradição preguiçosa ou estratégica de não perturbar a ordem? Sim, porque o lugar do artista é nos museus e nos teatros, e sempre que um artista se disponibiliza a criar com e para a cidade existe sempre ou quase sempre uma tensão ou compreensão de que ele, o artista, quer questionar, provocar ou perturbar a ordem estabelecida. Talvez o fato de ficarmos paralisados diante da senhora deitada no chão e exposta aos transeuntes, aliado às palavras de Ardenne, me ajudará a refletir e encontrar respostas para as questões acima. Mesmo paralisados, para mim, algo acontecia entre nós e, com isso, pelo menos nossa ordem foi perturbada.

Figura 9 – Itinerário Danilo

Autor: Mateus Barbosa – Grupo Espaço Livre de Pesquisa-Ação (UFBA).

DANILO: A CIDADE COMO ENCONTRO E PERCEPÇÃO DO OUTRO

Vou começar a descrição deste itinerário pelo texto que Danilo me enviou após nosso encontro, faço isso porque ele tem se dedicado com uma forma intensa de disponibilidade ao processo, e, mesmo quando não pode comparecer, procura um meio de impor sua presença, como em um dos encontros coletivos no qual ele não pôde estar presente e deixou pendurado em uma árvore um embrulho com lembranças do encontro anterior, uma árvore que, segundo suas explicações, eu cruzaria no meu caminho e, de fato, cruzei. No embrulho encontrei um cartaz com uma cartografia dos nossos encontros desenhada e uma foto dele. Esse ato me tocou muito.

Marcelo:

> *[Liga o computador logo após o café da manhã, ainda sonolento verifica seus e-mails e se depara com uma mensagem do ator Danilo Lima. Nessa mensagem o ator faz uma avaliação do passeio que havia realizado no dia anterior]. Foi um acordar de uma noite/madrugada ansiosa para a realização do passeio. Acordo naturalmente, sem precisar ouvir o despertar de algum objeto eletrônico. Chove. Campo Grande. Caminho ao bom novo lugar. Olho no olho de quem vem em minha direção neste lugar que não conheço e que me transmite muitas lembranças de bairros do centro de Salvador, capital da Bahia. O que esperar? Sagacidade? Sento ao lado de pessoas desconhecidas para mim, mas com uma fome de devorá-las para saber de todas as suas memórias. Esvazio-me de tal maneira que até falar poesia vem. Ocupar outras vontades descobertas de dentro. É memória. Realizei memórias. Registro de uma cartografia realizada entre um clima tropical e um clima de bairro do subúrbio de Salvador. O choque começa quando se tem liberdade ao lado de um colega de pesquisa que lhe dá essa liberdade. E que sabe que o acompanhamento é para se ver um desenvolvimento desta pessoa nesta situação e neste espaço de situações. Mesmo compreendendo que a presença outra é de sim, cooperar. Transito muito na ocupação de pensar, na observação de apenas observar ou na observação de realizar ações conjuntas. Fenômenos. Fenômeno. É teatro desde que horas? Vai ser teatro? Um passeio/imersão/laboratório e descobrir a geografia da cidade é mais instigante perante as outras visões de semelhanças. Essas memórias vão para um corpo-lugar? [Marcelo pega caneta, papel e anota as questões de Danilo]*

Depois de muito impasse resolvemos marcar a realização do terceiro itinerário. O fato é que Salvador passava por um período de chuvas e, com a instabilidade do tempo, preferi esperar um pouco, mas a chuva não passava. Marcamos mesmo assim. Ainda não havia percebido, mas era importante experimentar esses deslocamentos também com a chuva. Quando entendi que poderia gerar algo de interessante e com a aceitação de Danilo é que marcamos de nos encontrar no ponto de ônibus em frente ao Teatro Castro Alves, na Praça do Campo Grande.

O ponto estava mais ou menos cheio. A chuva que caia com o nascer do dia deu uma pausa para o sol que apareceu trazendo calor e umidade. Danilo estava disposto a interagir com as pessoas que como nós esperavam o próximo ônibus. Danilo é um jovem ator daqueles que você fica olhando e admirando a disponibilidade, a vontade de arriscar sem medo de errar. Danilo gosta de viver novas experiências e de se lançar rumo ao desconhecido. Então, fiquei de longe observando como ele se confunde com a paisagem, como as pessoas vêm nele um parceiro, um cúmplice.

É bonito de ver também o movimento que as pessoas fazem enquanto esperam. Uma dança de ir e vir como se naquele momento fosse impossível ficar parado.

Um lugar na sombra que é liberado e imediatamente outro corpo avança para ocupar o espaço vazio: assim o tempo vai passando e essa dança de encaixar e desencaixar vai possibilitando a Danilo uma atmosfera de intimidade e leveza com aquele coletivo.

Aproximo-me um pouco mais e me infiltro no grupo para ver/ouvir o que se desenrola ali, naquele momento. Danilo está sentado entre duas senhoras. Eles conversam muito. "*Na minha rua tem muito drogado. O mundo é cruel*", ouço de uma das senhoras, frase dita de forma enérgica, o que faz Danilo contemporizar: "*Ah, eu moro num lugar supertranquilo*".

Nosso ônibus se aproxima e Danilo tem que se despedir às pressas de suas "amigas" com direito a beijo no rosto e desejos de boa sorte.

O ônibus está cheio, mas, mesmo com lugares vazios no fundo, resolvemos ficar de pé no meio do ônibus. Nós continuamos sem nos falar. Qualquer comunicação entre nós se dava de forma intuitiva com a troca de olhares. Danilo resolve se sentar no fundo e imediatamente faz outra amizade. Uma se-

nhora. O tempo volta a fechar, a chuva volta a cair e temos que fechar as janelas. O ônibus está cheio e eu acabei ficando preso no meio do corredor e com isso perdi Danilo do meu campo de visão. Com a impossibilidade de observá-lo fico ali balançando com o movimento do ônibus, observando as pessoas que estão próximas a mim, mas também aquelas que estão do lado de fora, com a cidade alagada e tentando se abrigar onde quer que seja. Dez minutos de chuva e a cidade já se mostrava impraticável.

Já passamos da região do bairro do Comércio e estamos nos aproximando do bairro da Calçada. A maioria dos passageiros é de moradores do Subúrbio Ferroviário. Uma mulher grita ao telefone e Danilo surge oferecendo pipoca aos passageiros. Penso: onde ele encontrou esse saco de pipoca? Ele comprou? Será da passageira ao lado dele?

A chuva continua e faz com que as pessoas se aglomerem, fiquem mais juntas nos pontos de ônibus, debaixo das marquises. Chegando à Avenida Suburbana a chuva passa e podemos respirar um pouco abrindo as janelas. Parece que o ônibus respirava, quer dizer, todos que ali estavam respiravam aliviados, o que nos trouxe um pouco de silêncio. Mas, eis que nosso silêncio é quebrado por um assovio. Fico parado tentando descobrir de onde vem e quem é o responsável pelo assovio. Discretamente observo todo o ônibus e percebo que é o cobrador. Com um pouco mais de apuro na audição consigo identificar a música e aos poucos vou acompanhando, nos momentos de coro da canção, com meu assovio. Nesse instante, meu desejo era de que todos os passageiros acompanhassem assoviando o grande sucesso das rádios e tema do filme *Top Gun*, “Take my breath away”, mas, desconfiado e curioso em saber quem o acompanhava, o cobrador parou por ali com o nosso dueto.

Passando por Periperi senta ao meu lado um senhor chamado Gilberto. Começamos a conversar sobre o bairro, ajudando, assim, a me localizar. Ele é morador do Tubarão e depois de ouvir suas dicas acabamos decidindo descer juntos com ele. O bairro do Tubarão está entre os bairros de Paripe e São Tomé de Paripe. Não demora e Danilo está a trocar ideias com outra senhora que resolve nos acompanhar. Agora vamos os três juntos. Dona Bárbara vai nos contando sua vida e aos poucos algumas curiosidades vão sendo reveladas. O nome Bárbara veio porque ela nasceu no dia de Santa

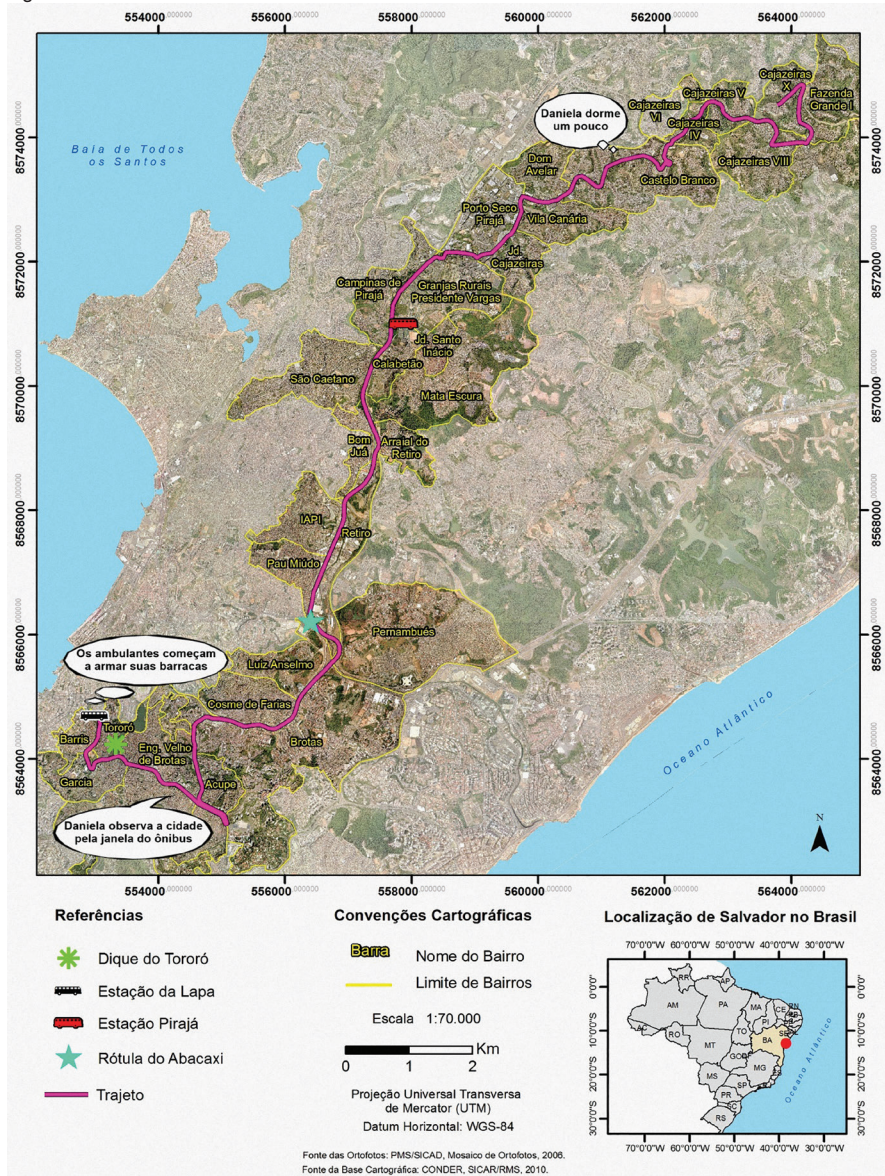
Bárbara (quatro de dezembro) e, como se não bastassem as coincidências, Dona Bárbara teve seis filhos e todos nasceram em dias dedicados a algum santo e é aí que ela se revela Yá de Oxossi,[4] com terreiro no bairro. Depois de tomarmos uma água de coco, Dona Bárbara se despede nos desejando sorte.

Andando pela orla entre casas coloniais e corredores sem saída, sinto uma sensação estranha de não saber onde estou. Sinto-me bem, tranquilo, seguro, bem recebido pelas pessoas, mas tenho a sensação de não saber onde estou. Uma sensação que Danilo não deve sentir. Ele se encontrou naquele lugar e se identificou com a vida daquelas pessoas sempre abertas ao outro e, à medida que nós vamos desbravando o bairro e a cada pessoa que cruzamos, encontramos um motivo para puxar um assunto e estabelecer um diálogo, uma troca.

Voltando às questões de Danilo: "É teatro desde que horas? Vai ser teatro? Um passeio/imersão/laboratório e descobrir a geografia da cidade é mais instigante perante as outras visões de semelhanças. Essas memórias vão para um corpo-lugar?"

A chuva volta a cair e resolvemos encerrar nosso itinerário debaixo de uma barraca de praia para almoçar e tomar uma cerveja, com a certeza de que essas memórias e tudo que vivemos ali vão, sim, constituir um *corpo-lugar*, no caso, o nosso.

4 Abreviação para Yalorixá, feminino de Babalorixá. Zeladora de uma casa/terreiro de Candomblé. Dona Bárbara é filha do Orixá Oxossi e, por isso, o título Yá de Oxossi.

Figura 10 – Itinerário Daniela

Autor: Mateus Barbosa – Grupo Espaço Livre de Pesquisa-Ação (UFBA).

DANIELA: SE PERDER PARA SE ENCONTRAR OU SE ENCONTRAR PARA SE PERDER

Quatorze de janeiro de dois mil e quinze, quarta-feira, nove e meia da manhã: chego às imediações da Estação da Lapa, centro da cidade, local onde marquei de encontrar com Daniela. Aos poucos os comerciantes vão chegando e arrumando seus produtos. Parece que muitos deles deixam suas mercadorias ali mesmo para assegurar o ponto no dia seguinte. Aos poucos, a Estação vai tomando forma de comércio informal. Tem de tudo: de barracas que servem café da manhã até camelôs que vendem óculos escuros, guarda-chuvas, recarga para celular, produtos de beleza e jornais. Interessante que, mesmo existindo na parte superior da Estação um vasto comércio formal, é junto aos camelôs que a maioria dos usuários da Estação da Lapa se sente à vontade para consumir.

Daniela veio de Vitória da Conquista, interior do estado, na região Sudoeste, para estudar. Ela está há pouco tempo em Salvador e, por isso, perdeu-se um pouco para me encontrar. É o que ela me relata, talvez como forma de se justificar por ter chegado atrasada, talvez para antecipar o início do exercício.

Daniela:

> *[Tirando um caderno da mochila] As poucas vezes que vim a Salvador, antes de morar, eu tinha a impressão de que tudo aqui existia com o espírito da leveza, da festa, da praia, do verão. Quando cheguei para morar, a realidade apertou a minha mão, me apresentou a mim mesma, e então me apresentou a cidade. Eu era mais uma preta na capital mais preta do Brasil, pobre, caloura de um curso de dança. Eu não tinha dinheiro para quase nada [em tom de protesto, revolta] A tarifa de ônibus muito cara me obrigava a ir e voltar andando para a universidade. Umas das minhas primeiras necessidades: aprender a me locomover sem precisar da ajuda de terceiros, precisar da ajuda de terceiros significa muitas vezes chegar ao lugar errado. Ainda não entendi porque as pessoas dão tantas informações tortas, ou porque não dizem quando sabem, ou porque dizem quando não sabem. Mas aprender a se locomover em Salvador é aprender a andar num labirinto. Existem muitos becos, atalhos, escadarias. As ruas sinuosas confundem sua percepção do espaço [pausa] já pensei muitas vezes sair em um lugar, mas chegar em outro completamente diferente. No início, as ladeiras, as escadarias me cansavam muito, aqui é um eterno subir e descer. Cidade alta, cidade baixa. Salvador confunde. Para somar nesse processo, entrei para a capoeira angola, o meu melhor acontecimento; ponto marcante*

da relação comigo, com o lugar, comigo no lugar. A capoeira enquanto dança-luta, a libertar e empoderar meu corpo, meu corpo negro, meu estar no mundo [vamos andando à procura de um lugar para sentar]. Também lugar de afeto, intimidade. Assim chegou o significado de ancestralidade. Esse saber ancestral me situou no espaço e no tempo, na história de um povo, na história de uma cidade, na história do meu corpo: memória. Pertencimento [silêncio]. Foi a primeira vez que senti isso em relação a uma cidade. Como se o lugar justificasse meu existir.

Depois de externar suas sensações ela pede um tempo para tomar um mingau. Espero e a observo. Ela e a vendedora conversam enquanto o mingau é esquentado num fogareiro móvel. Hoje nós vamos para Cajazeiras X. Uma longa viagem. Entramos no ônibus, Daniela com seu copo de mingau quente. O ônibus está relativamente vazio. Seguimos em direção ao Dique do Tororó entrando na Avenida Vasco da Gama. Os habitantes de Salvador ainda não se acostumaram com o novo sistema de ônibus, com a mudança da entrada de passageiros pela porta da frente.

Entramos na Avenida Bonocô em direção à Rótula do Abacaxi. Enfim alguém senta ao nosso lado. Nós, Daniela e eu, estamos em direções opostas no ônibus. Ao meu lado uma senhora observa a paisagem, ao lado de Daniela um senhor lê a bíblia. Daniela está tranquila e observa a cidade pela janela do ônibus. A paisagem se alterna entre a aridez da área de construção do metrô e o caos visual das ocupações desordenadas. Tudo é novo para Daniela. Saímos da Avenida Barros Reis e entramos na BR 324.

A senhora sentada ao meu lado me ajuda a situar-me. Estamos no bairro Castelo Branco e logo chegaremos ao conjunto habitacional Cajazeiras, nosso destino é Cajazeiras X. Curiosamente não entrou nenhum ambulante nesse ônibus. Foi a viagem mais silenciosa até agora. Poucos passageiros, pouco entra e sai e nenhum ambulante. Deu até para Daniela recuperar o sono dormindo um trecho da viagem. Estar no ônibus sem destino ou sem obrigações a cumprir é como uma exaustão para o pensamento. Tem-se tempo para tudo.

Antes de chegarmos em Cajazeiras X passamos pelas Cajazeiras V e VIII. No bairro encontramos várias pracinhas com sombra, muitos homens bebendo, jogando cartas e dominó, e muitas pessoas na feirinha de frutas e verduras. Seguimos caminhando até encontrarmos um lugar para almoçar. O sol estava quente. É meio-dia e o movimento na rua é intenso. Duas adolescentes nos param para pedir dinheiro. Segundo elas, um grupo de amigas, do qual elas fazem

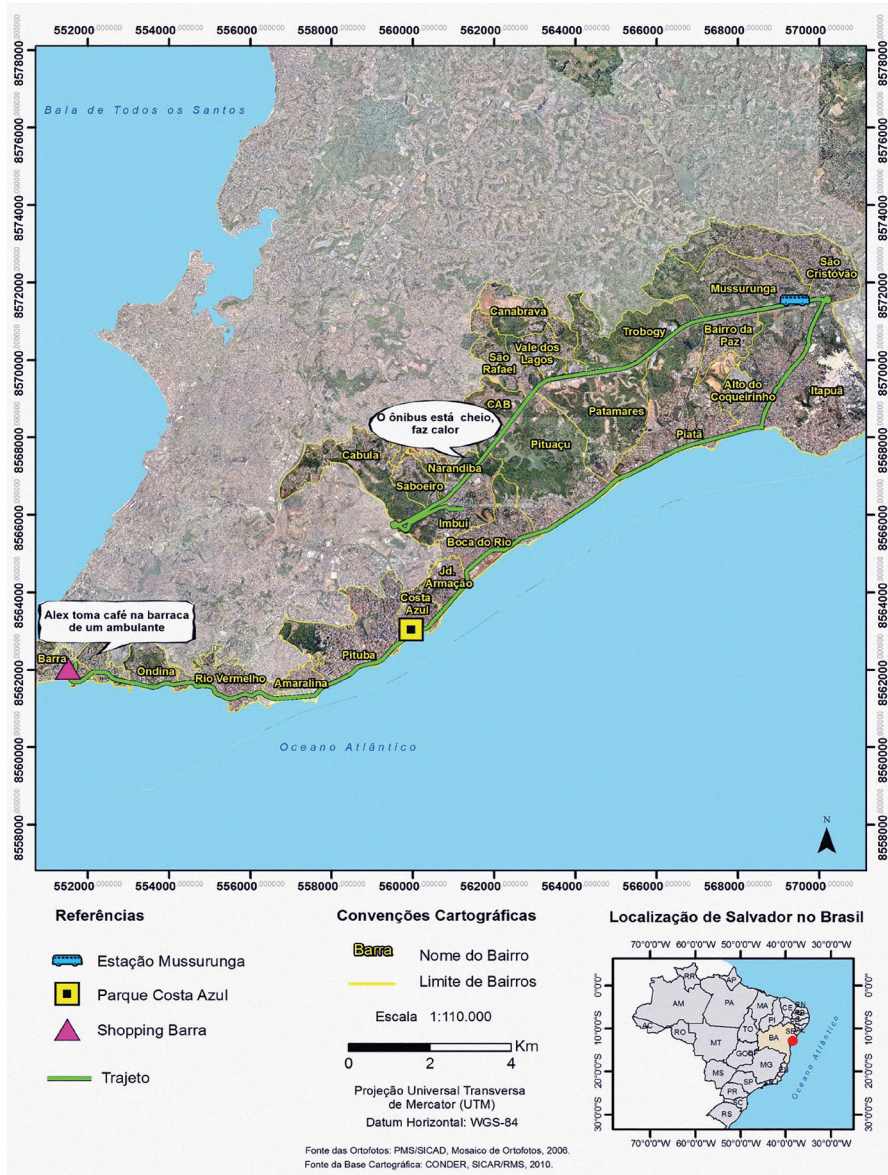
parte, saiu do bairro da Barra para passar o final de semana na casa delas em Cajazeiras e a comida que a mãe deixou já havia acabado.

Resolvo patrocinar o almoço das meninas diante da inusitada situação: garotas da Barra vão passar o fim de semana na casa de amigas em Cajazeiras X. Achei interessante e suspeito ao mesmo tempo. O comum é fazer o contrário: sair de Cajazeiras para passear na Barra onde, entre outros atrativos turísticos, encontramos a praia do Porto da Barra, uma das mais frequentadas nos finais de semana. Mas, mesmo desconfiando do argumento delas, perguntei de quanto elas precisavam e ofereci a quantia a elas, que me agradeceram com um sorriso largo e olhar atônito, sem acreditarem que eu estava mesmo patrocinando o almoço do dia.

E por falar em almoço, Daniela e eu encontramos um restaurante simpático no meio da feira. Almoçamos, tomamos uma cerveja e fomos descansar na sombra das árvores de uma quadra de futebol. Na quadra, debaixo do sol escaldante, crianças aguardavam o professor apitar o início da aula de futebol. Depois de uma pausa, Daniela volta a conversar.

Daniela:

> *Ainda na Lapa, as informações que você me deu, as instruções sobre o nosso passeio mexeram comigo. [Relembra algumas instruções] Eu tinha a liberdade de fazer o que eu quisesse: conversar com alguém, ler um livro, só olhar e viver etc. Percebi que eu queria falar de mim, tinha algo me sufocando. Algo entre mim e a cidade de Salvador [Passa a mão no rosto para enxugar o suor]. É verdade que a liberdade é difícil, e aquilo não era só um passeio, havia uma pesquisa envolvida, uma pesquisa sobre teatro e cidade, sobre relações. O que eu podia fazer? Com quem iria arriscar uma conversa? E para quê? Havia um desejo de experiência, não enquanto algo que já se sabe, um hábito, mas a experiência que é risco, acontecimento do aqui e agora. Mas fui me desarmando e me deixando viver, considerando que tudo aquilo já era essa tal experiência. Meu corpo nunca tinha estado naquele ônibus, não conhecia aquela Salvador. No caminho, muita mata, muito verde que alternava com prédios, que em construção pareciam destruições. Quase não tinha gente no ônibus, me ocupei da paisagem fora. [Pausa] Eu nunca havia contemplado o cotidiano. A gente para e olha o mar, uma estátua, uma casa bonita e antiga, mas as coisas corriqueiras não, afinal são sempre corriqueiras, sem beleza, sem novidade. A gente não olha [para, olha tudo à sua volta, cruzamos os olhares e ela conclui]. É preciso rever, acalmar o olho, corporificar o olho. Trabalhar a escuta.*

Figura 11 – Itinerário Alex

Autor: Mateus Barbosa – Grupo Espaço Livre de Pesquisa-Ação (UFBA).

ALEX: VIVER E SE DESLOCAR NA CIDADE, UMA FORMA DE SE RECONHECER

O último itinerário foi o mais difícil de ser escolhido e por isso decidi dividir com Alex a responsabilidade da escolha. Alex nasceu no Subúrbio Ferroviário, mais precisamente no bairro de Paripe. Hoje ele mora no bairro da Graça, na parte central da cidade. Alex é um bom conhecedor de Salvador por conta do teatro, mas também por ser praticante de Capoeira, o que faz com que ele se desloque frequentemente por toda parte na cidade em busca de rodas para encontrar amigos e praticar a dança-luta.

Assim que chegamos ao ponto de ônibus do *Shopping* Barra, mas agora do lado oposto ao que me encontrei com Mirella, pedi a Alex que escolhesse entre as alternativas: Pituaçu, Stiep ou Imbuí, a qual dos bairros ele gostaria de ir. Ele escolheu o Imbuí, por ser um bairro que despertava sua curiosidade em saber como os moradores viviam aquele lugar, que, aparentemente, transmite certa frieza para quem cruza a Avenida Paralela e vê o bairro pela janela do ônibus.

Ainda era cedo e as pessoas começavam a chegar ao ponto, inclusive os ambulantes. Alex ainda não tinha tomado o café da manhã e aguardava um vendedor de café instalar sua barraca. Na verdade, uma mesa com garrafas térmicas – café amargo, café com leite e café com açúcar– e variados tipos de bolos. Alex tomou um café com leite e comeu um pedaço de bolo de milho.

Mesmo com uma boa oferta de comércio formal nas imediações dos pontos de maior circulação de pessoas, é no comércio informal dos pontos de ônibus que as pessoas aproveitam para tomar o café da manhã, mas também para comprar jornal, água, material de papelaria, *CD*, *DVD* e até trajes de praia. O que pudemos comprovar também na Estação da Lapa.

Tudo isso exposto de forma improvisada, porém sujeita a ser retirada e recolhida pela fiscalização da prefeitura. Nesse dia, vimos cerca de dez ambulantes retirarem seus produtos, ou pelo menos o que foi possível, em um piscar de olhos. Em segundos o ponto de ônibus estava vazio.

Aproveitamos a tensão que se instalou, o corre-corre das pessoas e entramos no ônibus em direção ao bairro do Imbuí, seguindo pela orla: Barra, Ondina, Rio Vermelho, Pituba. O dia estava muito quente e todos aproveitavam o tempo no ônibus para olhar o mar através da janela.

Alex na direção do mar. É difícil conversar dentro do ônibus, falar ao telefone diante do barulho da cidade. Alguns passageiros tentam estabelecer algum diálogo ou conversar ao telefone e, com o barulho externo, os outros passageiros acabam por compartilhar parte da conversa. E é possível surgir todos os tipos de assuntos, desde a mãe que liga para saber se o filho chegou na escola até a turista que briga com o namorado por ter olhado para uma mulher de biquíni na praia. São cenas simultâneas. Todos juntos no mesmo espaço, mas cada um com seu dilema, suas crises, esperanças e necessidades.

Figura 12 – O mar através da janela do ônibus

Foto: Produzida pelo autor.

Percebo que tomamos o ônibus errado. Fico pensando se continuamos o trajeto ou se descemos e tomamos outro ônibus. Continuo a pensar, estou com dúvidas. O ônibus para e decido sair às pressas, passo por Alex e faço sinal para ele me acompanhar. Sem muita conversa, saímos e sinalizo para que outro ônibus em direção à Avenida Paralela pare no ponto. Entramos e precisamos esperar que o ônibus faça um grande retorno nos bairros próximos para, enfim, chegarmos no Imbuí.

É meio-dia, sol a pino. As ruas estão praticamente vazias, não sabemos nem que direção tomar. Ficamos parados e seguimos o caminho que nos parecia conduzir ao centro do bairro na esperança de encontrarmos mais pessoas nas ruas. Estávamos certos.

Para começar uma reflexão sobre sua infância no bairro de Paripe peço a Alex que me escreva suas primeiras impressões sobre o bairro do Imbuí. Sentamos à sombra de uma mangueira. Espero o tempo necessário para ele escrever o que sente. Ele me entrega o texto e eu leio em voz alta.

Marcelo:

> *[Lendo o texto de Alex para Alex] Em um dia quente, no dia mais quente do verão de Salvador até então, embarcamos em uma longa viagem para onde a cidade cresceu [Alex encosta-se na árvore e escuta atentamente o que escreveu]. Ir a lugares, caminhos pouco conhecidos. A cidade já está enorme e crescendo. A impressão é que conhecemos muito pouco dela. Chegamos pela Avenida Paralela, avenida que foi construída para apontar o norte da expansão da cidade de Salvador. Usamos uma passarela para atravessá-la. A vida passa pela passarela, espaço delimitado para passarem as pessoas. Ali as pessoas veem e são vistas. O bairro do Imbuí é fruto do desenvolvimento da cidade movido por uma cultura de rodoviarização das vias e verticalização das moradias. As avenidas são largas, onde se prioriza o fluxo automotivo ao de pedestres. O asfalto irradia o calor, o sol escalda tudo que respira, a impressão é que caminhamos sobre uma chapa quente de cozinha [Alex ri].*

Na verdade, o Imbuí se mistura com outros bairros ou faz a ligação com bairros vizinhos, então, além dos prédios e condomínios residenciais, que são mais visíveis e provocam essa ideia de bairro sem vida, na parte central podemos encontrar várias bifurcações nas quais o ir e vir de pessoas é intenso. Aproveitamos para abordar alguns transeuntes para saber mais do bairro ou em que localidade do bairro nós nos encontramos. Depois de conversar com alguns moradores, encontramos um restaurante e entramos para almoçar. Enquanto almoçamos, fico atento a Alex, que se sente estimulado a retomar a reflexão que havia começado sobre sua infância:

Alex:

[Pede uma cerveja e começa a falar] Muito diferente era o Subúrbio Ferroviário onde passei minha infância. Ao invés de prédios, ruas com casas. Cada uma com seu tamanho, forma, cada uma de sua cor. Grande parte das ruas não era asfaltada e a rádio comunitária, improvisada por caixas penduradas nos postes, dava um ar de cidadezinha do interior no local. Muito verde e muita vegetação. Chega era úmido de tanto mato por lá. Edifício era coisa da 'cidade' [ri alto, as pessoas da mesa ao lado nos observam]. Cidade era como alguns se referiam ao centro de Salvador. Poucos eram os carros, raras as motos. Bicicletas e até cavalos e carroças eram usados como meio de locomoção. Uma das grandes travessuras de minha primeira infância foi sair da minha casa e ir visitar minha avó sem avisar, isso com uns três, quatro anos [ri mais alto ainda, se anima com a conversa, o garçom traz a cerveja]. Minha mãe quase morreu de susto, louca pelas ruas de Periperi a me procurar, mas hoje relembra disso com certa admiração por eu ter aprendido o caminho tão pequenininho. Eram ruas que transitavam essencialmente pessoas e não tantas pessoas como hoje, depois do 'boom' populacional que sofreu Salvador. Lembro-me que em Paripe quase não havia muros que delimitassem os terrenos de cada lote, quando muito uma cerca de arame farpado. A gente perambulava entre os quintais [faz movimentos sinuosos com o corpo como se fosse ele ainda criança a brincar nos quintais]. Todos se conheciam, havia um forte senso de comunidade e de pertencimento, principalmente na rua onde se morava. As esquinas geralmente eram os pontos de encontros das turmas, do bate papo, da socialização. [Baixa o tom da voz, fala com mais tranquilidade] No Imbuí de hoje, onde as habitações são verticalizadas e em forma de conjuntos habitacionais, a turma se encontra em espaços internos do conjunto habitacional, o sentimento de pertencimento da rua onde se morava agora vale para o conjunto onde se mora, ou mesmo o bloco desse conjunto. Até hoje, em bairros populares de Salvador, se preserva como princípio a intimidade entre os vizinhos e um senso de mútua cooperação, as ruas são fortemente vivenciadas como espaços comuns. [Sussurra como se fosse um segredo] Em bairros estruturados, como o do Imbuí, muitas vezes vizinhos de porta não se conhecem e têm até dificuldade de se cumprimentarem quando se encontram no elevador. São várias as cidades na cidade.

A reflexão de Alex me faz aqui, ainda em Paris, revisando esse material e organizando essas narrativas cartográficas, reportar-me a Salvador e ao grupo Espaço Livre de Pesquisa-Ação, que se dedica nesse momento à leitura, entre

outros títulos do mesmo autor, do livro *O declínio do homem público*, de Richard Sennett. Mesmo ausente desse ciclo de leituras, continuei lendo os textos e, sempre que possível, enviava minhas considerações por e-mail ao grupo. Para Sennett, com base na Escola de Estudos Urbanos de Chicago, essa prática de se deslocar pela cidade, de bairro em bairro, é no que consiste a essência de experiência "urbana". (SENNETT, 1998) Segundo Sennett, os pesquisadores dessa escola consideravam um urbanista,

> alguém que deveria conhecer não apenas um *quartier,* um só bairro, mas muitos, ao mesmo tempo. Essa experiência, no entanto, não é uma característica comum a todos os urbanistas do último século: tinha um caráter de classe. Enquanto a estrutura de *quartier* e de vizinhança homogeneizava-se ao longo de linhas econômicas, as pessoas preferiam mudar de cenário quando este se complicava, por interesses e conexões diversas, o bastante para empurrá-las para outras partes da cidade; estas eram as pessoas que dominavam a afluência. (SENNETT, 1998, p. 173-174)

O interessante em fazer relacionar o depoimento de Alex, um ator soteropolitano que vive a cidade do século XXI, e as palavras de Sennett, que retrata a vida urbana na Europa do século XIX, sobretudo na França, é que ainda vivemos essa herança urbano-burguesa, como o próprio Sennett a define, de viver e se deslocar na cidade. Seja no Brasil ou na Europa, no momento em que alguém obtém status social mais elevado, uma das primeiras providências é migrar de seu bairro de origem para um bairro que lhe ofereça outras possibilidades de consumo e de relação com o cotidiano da cidade. Nesse caso, a relação, que antes era direta, ou seja, quase como uma vida em comunidade, passa a ser mais "formal", fazendo com que, na maioria das vezes, o vizinho seja apenas alguém que vive no mesmo prédio ou no mesmo condomínio.

São poucas as famílias que, ao ascender socialmente, decidem manter a vida de *quartier,* possibilitando a diversidade da experiência urbana na cidade. Essa afluência do urbanista, da qual Sennett fala, foi aqui vivida nessas cinco cartografias, independentemente de classe social e interesses de consumo. A experiência da cidade através dos bairros, da vivência dos bairros, apropriando-se da cidade em sua totalidade e diversidade, interessa-nos como forma de encontro e relação com quem vive esses *quartiers*.

É a busca pelo outro e de seu lugar na cidade que nos faz deixar nosso bairro em direção ao bairro do outro. E é nessa escala, na escala do bairro, na cidade de Salvador, que a pesquisa avança. É se deslocando de bairro em bairro, ocupando os lugares que esses bairros oferecem e se relacionando com as pessoas que ali vivem e circulam, que o *corpo-lugar* de cada ator vai, aos poucos, se construindo, se constituindo de referências, experiências, memórias e se preparando para, através dele, fazer de um lugar, um *lugar-cênico*.

3 Intervenções viárias ou a arte de transformar conceito em ação

Se o tempo perguntar por mim diga que eu falei
Que não volto mais, diga que perdi o trem,
Procurando alguém há tempos atrás.
Agora no final feliz o tempo não me diz em que cidade foi
Que ficou tua beleza rara
A solidão em minha cara e o tempo a perguntar por nós.
E já não basta derramar lágrimas no chão
Nem tocar teu coração com baladas fingidas
Se o tempo passa é tudo em vão, tudo passará.
Como as torres de carvão na estrada florida
Se o tempo perguntar por ti não vou mais fingir
Nem perder a voz
O futuro aconteceu o desejo é tudo, mas o mundo dói.
A cidade não termina na dobra da esquina que nos viu chorar.
Ficou tua beleza rara a solidão em nossa cara
O tempo ficou mais veloz
A luz quebrou nossa janela a brisa adormeceu com ela.

O tempo esqueceu de nós. (Balada fingida – Fausto Nilo e Fagner – CD: Pássaros urbanos).

Entre o ir e vir na cidade, com o passar do tempo, dos dias e a evolução do processo senti necessidade de experimentar esse confronto entre o que somos ou acreditamos ser e o que somos para o outro no momento em que dividimos o mesmo espaço. Para avançar nessa direção mais pessoas foram agregadas. Era necessário reunir mais corpos para enfim representar um coletivo urbano.

Diante da dificuldade de encontrar outros atores disponíveis para participar do processo, decidi abrir a experiência para artistas de outras linguagens

como músicos, fotógrafos, bailarinos que, juntamente com os cinco atores que acompanharam a pesquisa, dariam continuidade ao processo. Artistas em cujas criações a cidade ocupa um lugar importante e que também se posicionam enquanto cidadãos no cotidiano da cidade onde vivem.

E é aí que minhas reflexões distanciadas em Paris se tornam mais uma vez importantes. O pensamento distanciado de Salvador provoca em mim um estranhamento. Paris, apesar da distância geográfica, aproximava-me de Salvador. Eu estava distante fisicamente, mas próximo no entendimento, na reflexão dos acontecimentos vividos em Salvador.

O distanciamento aqui, além de geográfico, é também brechtiano, no sentido de me distanciar de meu objeto de pesquisa adquirindo um olhar crítico sobre ele. O distanciamento aplicado segundo os pensamentos do teatrólogo alemão Bertolt Brecht consiste em:

> Tornar estranho e, portanto, criticável o que era muito familiar, com a ajuda de processos artísticos que denunciam a maneira habitual de representar um objeto depois de percebê-lo. Outras formas de distanciamento, menos políticas do que as de Brecht, como a desconstrução ou a disseminação, são o quinhão corrente de espetáculos contemporâneos. (PAVIS, 2010, p. 416)

Para essa pesquisa, faz-se necessário unir o pensamento brechtniano com o pensamento heideggeriano de distanciamento: Aqui, neste momento, para clarear meu raciocínio em relação à reflexão crítica da pesquisa e mais adiante no trabalho com os atores durante o processo de ocupação dos lugares na cidade. Heidegger nos explica que:

> Enquanto modo de ser da presença no tocante a seu ser-no-mundo, o distanciamento não é por nós entendido como distância (proximidade) ou mesmo como intervalo. Usamos a expressão distanciamento com significado ativo e transitivo. Indica uma constituição de ser da presença em virtude da qual o distanciar de alguma coisa, no sentido de afastar, é apenas um modo determinado e fático. Distanciar diz fazer desaparecer o distante, isto é, a distância de alguma coisa diz proximidade. Em sua essência, a presença é em dis-tanciando. (HEIDEGGER, 2014, p. 159)

E distanciando do meu cotidiano eu me sinto mais presente nas experiências vividas em Salvador. Então, foi em Paris, observando o cotidiano de meus amigos franceses como uma dramaturgia da vida diária, que eu cheguei à conclusão de que é preciso primeiro saber viver sua própria vida antes de viver a vida do outro ou uma outra vida.

Nesse processo, é importante perceber os fenômenos da vida cotidiana como uma *teatricidade,* ou seja, todas as imagens poéticas, todas as situações inesperadas que nos tiram de nosso percurso previsto, todos os encontros e desencontros, todas as surpresas que o viver a (na) cidade nos oferece. É a partir daí, depois de dar espaço para que a *teatricidade* apareça, quando não se espera nada, quando não se busca nada, não se pensa no espetáculo e na interpretação, é que estímulos para a concepção de uma *intervenção viária* podem surgir.

É preciso se distanciar no tempo e no espaço, viver momentos de suspensão da própria vida para que outra vida, outro cotidiano surja. Para isso é preciso estar disposto a viver a cidade, a perceber o que está em sua volta com outros olhos: os olhos da percepção.

> É por isso que a fenomenologia é a única entre todas as filosofias a falar de um *campo* transcendental. Essa palavra significa que a reflexão nunca tem sob seu olhar o mundo inteiro e a pluralidade das mônadas desdobradas e objetivadas, que ela só dispõe de uma visão parcial e de uma potência limitada. É por isso também que a fenomenologia é uma fenomenologia, quer dizer, estuda a *aparição* do ser para a consciência, em lugar de supor a sua possibilidade previamente dada. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 96)

Esse ato de observar e perceber o outro, a vida do outro diante dos meus olhos, remeteu-me aos passeios de ônibus, às janelas dos ônibus abertas para a vida, essa janela como um recorte, uma visão parcial de mundo que me faz aproximar da ideia de paisagem defendida pelo geógrafo francês Paul Claval, que define a paisagem "não como objeto, mas como obra de um sujeito". (CLAVAL, 2004, p. 46) Em seus estudos, Claval explica que o ato de descrever paisagens urbanas "[...] tais como as descobrimos percorrendo a cidade dá ideia das etapas de sua evolução, mas não explica seu papel, não mostra do que a cidade vive, não permite compreender seus problemas": são as atividades que necessitam de contato que fazem a cidade viver. (CLAVAL, 2004, p. 34) Então, é a par-

tir desse olhar e dessa relação que eu pretendia viver a cidade com todas suas contradições através de *intervenções viárias*, querendo ir onde houvesse vida.

A vida acontece não como espetáculo, mas como *teatricidade*. E é essa *teatricidade* da vida urbana que me interessa. A vida vivida no espaço urbano está carregada de detalhes e sutilezas. Cada um vive e ocupa a cidade com seu corpo, fazendo desse ato um acontecimento: quando alguém para seu percurso e sua rotina, para observar o fenômeno que o outro é, ali, é o que chamo de *teatricidade*. E é nesse momento que a cidade se torna parte do processo criativo do ator. Acontece quando o ator abre os olhos da percepção para os fenômenos que se passam a cada instante e, dessa percepção, estímulos de criação vão surgindo, aumentando, assim, o repertório criativo do artista, tornando mais sólida a concepção de *corpo-lugar*.

Uma vez ciente de que meu *corpo-lugar* se alimenta e se constrói a cada deslocamento e com esses deslocamentos novas experiências são vividas, busco me abrir para o momento em que a *teatricidade* aconteça: para estar conectado a ela, além de observar e fazer parte dela. Assim, nos meus deslocamentos na cidade de Paris, pude presenciar várias situações de *teatricidades* e aqui relato uma que mexeu muito comigo por acionar em mim fragilidades de um *corpo-lugar* que se encontra fora de seu *habitat*.

Observando os códigos de convivência em sociedade que são instaurados na vida do francês percebo que, mesmo hoje, muitos desses traços se fazem presentes no cotidiano da vida na cidade. O comportamento das pessoas no metrô, a negação do olhar, da conversa casual, de se lançar diante do desconhecido; cada um aqui carrega seu "espaço privado" (o corpo) para o espaço público (a cidade) e essa configuração tem que ser seguida por todos. A frase "não invada meu espaço" é aqui, muitas vezes, levada ao extremo, inclusive no meio familiar ou entre pessoas íntimas. Por exemplo, quando temos que ligar para alguém, mesmo que seja íntimo, é de bom tom começar a conversa com "desculpa por te incomodar".

A percepção dessas sutilezas tem me interessado muito e observar isso em Sennett – em seu livro *O declínio do homem público* – me anima principalmente porque uma das minhas intenções e descobertas aqui é que a sociologia ou o interacionismo simbólico como formulados por Erving Goffman (na obra *La mise en scène de la vie quotidienn*e, 1973) utilizam referências do teatro

para definir o indivíduo na vida coletiva. Na obra de Sennett, identifiquei em duas páginas três termos oriundos do teatro como nos trechos: "do homem público como ator" (SENNETT, 1998, p. 180), "dramaturgia" e "entra em cena" (p. 181); mais adiante, o teatro vai ficando cada vez mais presente como "a cidade enquanto uma febril comédia – todavia, apenas poucas pessoas desempenham um papel ativo no espetáculo" (SENNETT, 1998, p. 188), "encenaram" (p. 368), "demonstrações dramáticas" (p. 376), até eu virar a última página e me deparar com o título do capítulo seguinte intitulado: "O ator privado de sua arte". (SENNETT, 1998, p. 381)

Já em Goffman, o uso do vocabulário teatral é levado às últimas consequências, chegando o autor a substituir "indivíduo" por "ator". A vida cotidiana definida por Goffman tem diretor, encenador, dramaturgo, personagem e público. É preciso a todo tempo nos concentrar ao ler a obra *La mise en scène de la vie quotidienne* (GOFFMAN, 1973), para não pensarmos que se trata de uma obra teatral e sim de um texto do campo da sociologia, como podemos perceber no trecho abaixo:

> Quando um ator interpreta um personagem, ele solicita implicitamente a seus parceiros de levar a sério a impressão que ele produz. Ele os solicita de acreditar que o personagem que eles veem possui realmente os atributos que ele dá aparência de possuir; [...] Nesta mesma perspectiva, a gente admite geralmente que o ator dá sua representação e organiza seu espetáculo 'à intenção das outras' pessoas. (GOFFMAN, tradução nossa, p.25)

Penso que é preciso ter cuidado com o uso de termos do teatro fora do campo teatral, apesar de ser recorrente nas ciências sociais substituir "indivíduo" e "sujeito" por "ator" no sentido de atores sociais, como comprovado em um estudo minucioso do professor Pedro Vasconcelos no âmbito da geografia e da sociologia. Vasconcelos propõe a utilização do termo "agentes sociais" e apresenta uma série de possibilidades de ampliação do uso desse termo na geografia urbana. Para o autor, uma das maneiras de fazer avançar os estudos nesse campo "é tentar examinar as diversas possibilidades das ações dos agentes sociais no espaço urbano, tendo em vista as diferentes estratégias e práticas espaciais seguindo interesses convergentes ou contraditórios". (VASCONCELOS, 2011, p. 91) Seguindo esse raciocínio, várias categorias de agentes seriam em-

pregadas nas pesquisas como: agentes culturais, sociais, econômicos, políticos, religiosos, ativos, passivos, entre outras. Essa variedade de agentes sociais deveria, segundo Vasconcelos, substituir o emprego do termo "ator" em pesquisas fora do campo teatral ou das artes.

Nesse caminho, tanto Sennett quanto Goffman cometem equívocos ou empregam colocações destorcidas, por exemplo, quando se fala em "teatralização" o correto seria usar o termo "teatralidade". O professor baiano Armindo Bião, um dos fundadores da Etnocenologia,[1] deixou um vasto estudo nesse campo. Para ele a teatralidade designa

> a ação e espaço organizados para o olhar que compreendo como uma categoria reconhecível em todas as interações humanas. De fato, toda interação humana ocorre porque seus participantes organizam suas ações e se situam no espaço em função do olhar do outro. Assim, penso em todas as interações, as mais banais e cotidianas, nas quais, podemos compreender, todas as pessoas envolvidas agem, simultaneamente, como atores e espectadores da interação (aqui utilizo esses vocábulos do mundo do teatro certamente – e apenas – como metáfora). (BIÃO, 2009, p. 34-35)

O pesquisador André Carreira define em suas práticas a "teatralidade urbana" como uma noção operacional que é constituída "pelo repertório de usos dos cidadãos e pelas normas institucionais", e "modula os formatos espetaculares do teatro que ocupa o espaço público". (CARREIRA, 2011, p. 7) Já "teatralização", muitas vezes usada de forma pejorativa, é derivada da palavra "teatralidade", mas está ligada diretamente ao ato de teatralizar uma situação através de ensaios para ser mostrada a um público.

Seguindo esse caminho, venho desenvolvendo a noção de *teatricidade* como forma de ampliação do termo teatralidade. O que difere um termo do outro é que na *teatricidade* nem a ação e nem o espaço são organizados para o olhar: eles são, antes, vividos através da interação corpo e cidade para que os fenômenos aconteçam naturalmente, possibilitando que essa interação entre os indivíduos e os lugares onde vivem abra espaço para que a *teatricidade*

---

1 "Amplia o estudo do teatro ocidental com relação às práticas espetaculares do mundo inteiro, particularmente aquelas que procedem do rito, do cerimonial, de *cultural performances*, evitando projetar nelas uma visão eurocêntrica". (PAVIS, 2010, p. 417)

aconteça como fenômeno da vida diária e não como efeito ou expressão de uma "teatralidade". É a percepção do artista enquanto cidadão que vive e se relaciona com a cidade que possibilitará o acontecimento de *teatricidades*. Então, nesse contexto, não concordo quando Goffman associa "atuar" e "fingir" ou usa "encenar" e "encenação" para definir os fenômenos do cotidiano. (GOFFMAN, 1973, p. 55) Se utilizarmos os recursos da encenação, da atuação e da organização para o olhar já não se trata mais de uma *teatricidade* e sim de uma encenação ou de uma teatralização.

A *TEATRICIDADE* NOSSA DE CADA DIA

Quando "algo" acontece no nosso cotidiano e nos coloca na posição de observador ou de observado e se esse "algo" (fenômeno) é tão intenso que faz com que outra(s) pessoa(s) se conecte(m) a essa ação, aí acontece uma *teatricidade* da vida e do cotidiano. Para isso, não precisamos de diretor nem de atuação (fingimento), mas sim de atuação no sentido literal da palavra: agir - viver - se colocar - tomar posição. E nesse caso também não é a emoção que está em jogo, mas sim "estados de emoção", que defino e experimento aqui como as reações do corpo a partir de estímulos, representados por situações do cotidiano que nos mobilizam. A *teatricidade* expressa a essência do *corpo-lugar* e do *lugar-cênico*. É quando a *teatricidade* acontece que os fenômenos da vida cotidiana se revelam para o ator como presentificação daquele corpo no lugar. Essência que, segundo Eric Dardel, é atualizada, repetida e manifestada pelos diversos seres como realidade típica e exemplar. Pensando-se assim:

> A Terra não é somente origem, ela é presença. A realidade humana se atualiza como possibilidade, convocando o ser pelo conjunto das presenças que o cercam. A Terra se manifesta como atualização que não cessa de se renovar em virtude da função eternizante do mundo. O mito não é de forma alguma a narrativa de um acontecimento ocorrido em uma data precisa e única. Ele é absoluto, isento do tempo como data ou momento. Essencial, ele engloba todos os existentes. (DARDEL, 2011, p. 51)

E foi pensando na *teatricidade* como essência que me revela enquanto "ser-no-mundo", atuando em relação com os outros "seres-no-mundo", que

eu continuei os meus passos. É essa essência que vai revelar e colocar em movimento os conceitos aqui apresentados bem como a *metodologia experimental* através da realização de *intervenções viárias*.

Assim, eu vivia meu cotidiano na França tentando colher experiências que me dessem suporte para "me" entender nesse mundo tão diferente do meu: deslocado e distanciado de meu "mundo" essas experiências poderiam me fazer mais seguro de quem sou e do que eu quero de mim mesmo em relação à vida.

Vamos ao exemplo mencionado anteriormente: um dia, voltando do almoço no meu bairro, vi uma mulher cair como se estivesse desmaiando. Fiquei tenso porque minha reação é sempre prestar socorro, mas na França é preciso ser cauteloso, atentar para os códigos de individualidade e espaço do outro. Respirei e de longe perguntei se ela precisava de ajuda, ela respondeu que sim. Ainda de longe perguntei se eu poderia ligar para alguém, por exemplo, ou ficar ali com ela esperando. Nesse momento, algumas mulheres se aproximaram e seriamente me pediram para ligar para o corpo de bombeiros e não me meter, não ajudar. Fiquei perplexo, e a mulher no chão, ao ouvir isso, agradeceu a minha ajuda, mas disse que ela não precisava de bombeiros e sim de beber algo, uma água, um suco. Então eu disse que a ajudaria, que iria comprar. Isso fez com que as mulheres fossem mais enérgicas comigo dizendo que eu estava errado, que nesse caso é aconselhado ligar para o corpo de bombeiros. Respirei, refleti bem, controlei minhas emoções – eu tremia entre medo e revolta – e deixei que o estado de certeza e confrontamento tomassem conta de mim: decidido, disse em bom tom a todas as mulheres que ali estavam que eu não ia incomodar os bombeiros só porque alguém se sentiu mal e precisava de água, de companhia, que elas poderiam seguir o caminho delas, que elas não precisavam se envolver com aquela "cena" e que eu me responsabilizaria por meus atos. E elas partiram inconformadas. No teatro, a cena acabaria nesse momento, mas na vida não. Eu ainda tive que acompanhar a mulher até o supermercado para comprar um suco e depois deixá-la num banco de praça enquanto ela se reestabelecia. Mas, durante toda a ação, pessoas de perto ou distantes olhavam e com certeza formulavam suas leituras, posições e questionamentos (dramaturgia) em relação ao que presenciavam.

Ali, teoricamente não tínhamos nem atores, nem diretores, muito menos dramaturgos ou público. Era a *teatricidade* que acontecia e, diante de tal inten-

sidade, é que o fenômeno mobilizou olhar, atuação e leitura de todos que compartilharam daquele momento. A *teatricidade* explicita o uso, tira o uso do banal, como se lançasse uma luz sobre ele. A cena em si, da mulher caída no chão, as pessoas vendo e comentando separadamente, configurava-se como uma teatralidade. O momento em que eu me senti afetado ao ponto de me aproximar e compartilhar meu tempo com aquela mulher, dividir o espaço e a situação com ela, gerando nas pessoas outra atitude – de se aproximarem e questionarem a minha atuação oferecendo socorro – é um exemplo emblemático do que chamo de *teatricidade*. Quebrar a barreira do espaço privado no espaço público torna uma simples ação de prestar socorro algo muito complexo, que precisa ser refletido em questões de segundos. Um ato como esse pode mudar todo o seu dia. É claro que aqui estou falando não como ator, mas como indivíduo. Porém, esse ato me trouxe material, sensações e estados emocionais diversos. Acionou em mim o desejo de fazer daquele lugar um lugar para me posicionar em relação ao que me incomodava naquela sociedade: o fato das pessoas não se relacionarem entre elas, o fato da individualidade ser algo tão preservado, mesmo diante de uma necessidade de se quebrar essa individualidade. E aquela situação me deu estímulo para, com o consentimento da mulher caída no chão, me aproximar, segurar seu braço e socorrê-la, mesmo contrariando a opinião dos outros transeuntes, que insistiam para que eu chamasse o corpo de bombeiros. Então, enquanto cidadão, perceber a *teatricidade* no cotidiano me oferece estímulo para atuar enquanto cidadão e enquanto artista, alimenta-me com imagens, situações, ações, discursos e temas para minhas criações artísticas. É nesse momento que a *teatricidade* se revela enquanto essência do *corpo-lugar* e do *lugar-cênico*.

Esse exemplo me remeteu à cena que o ator André Nunes e eu presenciamos durante a realização dos itinerários pela cidade de Salvador, relatados no capítulo anterior. Durante uma de nossas paradas, deparamos-nos com uma senhora que, aparentemente, dormia no chão junto a um movimentado ponto de ônibus (ver Figura 8). Mas, nesse caso, nossa ação foi de ficar parados, sentados no banco observando a cena: a mulher jogada no chão, as pessoas que esperavam o ônibus, o movimento de ir e vir das pessoas que se desviavam daquele corpo sempre que necessário. Hoje, aqui, escrevendo este livro, distanciado daquele dia, penso que ali também acontecia/aconteceu uma *teatrici-*

dade: a diferença é que nós agimos ou nos relacionamos com aquele acontecimento através da pausa e não do movimento, através da reflexão e não da ação. E aí se explicita a dialética de que é preciso pausa e movimento, reflexão e ação caminhando juntos para que a *teatricidade* se revele.

Visivelmente nós não agimos porque nossos corpos estavam parados, mas havia movimento em nosso pensamento, analisando a situação em todas as suas direções e possibilidades. Não socorremos a senhora porque aqui, no Brasil, é comum ver pessoas que dormem no espaço público, aquela imagem, por mais chocante que possa parecer, faz parte de nossa paisagem urbana, tornando a situação complicada para quem decidir romper a barreira da individualidade e se dirigir até a mulher e oferecer ajuda. Mas, entendo que ali, naquele instante, não somente André e eu fizemos essa digressão. É possível que outras pessoas ao cruzarem com aquele corpo, ou ao verem aquela imagem, refletiram sobre a história daquela mulher, o estado daquele corpo: se estava dormindo, doente ou esperando ajuda.

Mesmo parados a observar, André e eu dividíamos o mesmo estado de atenção: o que aquela imagem nos causava, quais sensações se instalavam em nossos corpos? E ficamos ali deixando que aquela imagem se diluísse na paisagem; e, identificar em nós uma impotência diante de alguns fenômenos da vida, nos fez retornar para casa silenciosos, imóveis, mas com os corpos plenos de estados como inquietação, angústia e curiosidade. Ou seja, para agir, atuar, tomar posição é preciso que dispositivos acionem em nós esse desejo, essa vontade e, às vezes, uma *teatricidade* acontece apenas para nos fazer refletir sobre nossas ações cotidianas e como nos relacionamos e interagimos com elas. Esse ato também é uma construção de quem vive a vida da cidade, de quem se expõe a ela, fazendo com que um dia seja diferente do outro, que um fenômeno solicite de você esta ou aquela atitude. Esse exemplo é um indício de como a *teatricidade* e a relação com a cidade e seu cotidiano poderiam/podem servir como elementos criativos, como dispositivo para um processo de ocupação de lugares na cidade que chamo de *intervenção viária*.

Relacionar esses dois casos também me faz retornar à citação de Paul Ardenne (2002), utilizada para fazer refletir a nossa reação diante da cena da senhora caída no chão, e que aqui, nesse segundo caso, se faz também pertinente quando nos disponibilizamos a viver experiências que provoquem a ordem

das coisas, que nós tanto resistimos em não perturbar: e perturbar aqui significa ir ao ou de encontro, perceber as *teatricidades* que acontecem diante de nossos olhos.

É importante precisar que a concepção de *intervenção viária* não está relacionada aqui ao teatro do invisível ou ao teatro do oprimido propostos por Augusto Boal. O teatro do invisível acontece em um lugar de grande movimentação de pessoas, essas pessoas devem ser envolvidas na ação e os efeitos desse acontecimento muitas vezes permanecem reverberando mesmo depois da ação ter fim. Já o teatro do oprimido, seguindo as palavras do próprio Boal, é a própria ação, assim:

> O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a ação real. Por isso, eu creio que o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente 'ensaio' da revolução. O espectador liberado, um homem íntegro, se lança a uma ação! Não importa que seja fictícia: *importa que é uma ação*. (BOAL, 1975, p. 126-127)

Tanto no teatro do invisível como no teatro do oprimido, uma situação é ensaiada por atores profissionais ou amadores e levada a público. No teatro do oprimido, o público é consciente de que se trata de uma encenação, mas é solicitado a se colocar no lugar seja do opressor ou do oprimido, contribuindo, assim, com o desenrolar da ação. No teatro do invisível, o público participa sem saber que se trata de algo preparado e ensaiado: ocultar que se trata de uma encenação aberta à participação do público se dá justamente para que essa participação aconteça de forma espontânea.

Mas nos debrucemos mais agora sobre a categoria *intervenção viária*. Reinaldo Germano dos Santos Júnior, em sua dissertação de mestrado intitulada "O poder público planejando intervenções viárias: uma abordagem configuracional no Distrito Federal e entorno", defendida em 2014 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), faz um estudo sobre os impactos das intervenções viárias na configuração espacial de uma cidade. Para Santos Júnior, o

sistema viário é "fator fundamental na estruturação espacial urbana na medida em que interfere na maior ou menor facilidade de acessar determinados espaços, privilegiando certos locais em relação ao movimento". (SANTOS JÚNIOR, 2014, p. 14) Essas intervenções são planejadas e promovidas pelo poder público, a fim de possibilitar movimento e fluidez ao sistema viário, interferindo também na estrutura espacial das cidades.

Ainda na busca por definições de intervenção viária como procedimento urbanístico encontrei duas matérias de jornal, uma na Bahia e outra em São Paulo, nas quais fica clara a importância relatada por Santos Júnior de tal intervenção. No *site* de notícias *Rede Brasil Atual*, o procedimento é descrito da seguinte forma:

> A Companhia de Engenharia de Tráfego (CET) de São Paulo inicia na próxima segunda-feira (17) um programa de intervenções viárias em sete bairros da capital, buscando melhorar a mobilidade e a segurança nesse locais. São ações como pinturas de faixas de pedestres, manutenção de semáforos e lombadas, revitalização da sinalização, tapa-buraco e manutenção de pontos de luz, além de atividades de educação no trânsito nas escolas e nas unidades básicas de saúde. A perspectiva é de que o programa chegue a pelo menos 70 bairros nos próximos 10 meses.[2]

Através dessas ações, a Prefeitura de São Paulo pretende melhorar as condições de mobilidade, segurança e acesso em algumas localidades. Como uma medida emergencial, as intervenções viárias são programadas para localidades onde a necessidade de melhoria no tráfego e no deslocamento e fluxo de pessoas é urgente. Na maioria dos casos, é na avaliação do planejamento da cidade que essa necessidade é detectada. A opinião pública também é levada em consideração através de sugestões, reclamações e protestos: é o que acontece, por exemplo, na avenida Bonocô, na capital baiana. Uma grande avenida que liga a cidade a vários bairros e que vem passando por inúmeras intervenções ao longo dos anos, a fim de "melhorar o dia a dia dos baianos", como podemos identificar no trecho a seguir:

2 Disponível em: <http://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2014/02/prefeitura-de-sao-paulo- lanca-programa--de-intervencoes-viarias-para-70-bairros-5056.html>. Acesso em: 23 out. 2015.

> Para dar maior fluidez e evitar o congestionamento nas ruas da capital baiana, uma série de intervenções viárias está sendo realizada pela prefeitura nos principais gargalos da cidade. Além da região do Iguatemi, os estudos realizados pela Superintendência de Trânsito e Transporte (Transalvador) contemplam as avenidas Bonocô, Vasco da Gama e Paralela e o bairro de Pirajá. As intervenções vão desde a recuperação de ruas e avenidas, alteração de sentidos viários, construção de baias para ônibus, ampliação de faixas até a aplicação das sinalizações horizontal e vertical.[3]

Mais complexas são as intervenções urbanísticas: ligadas às operações de requalificação/renovação urbana nas grandes cidades, essas práticas são alvos de intensos protestos desde 1960. A população se via e ainda se vê excluída das discussões para elaboração do planejamento urbano, o que gerava e gera revolta e manifestações dos movimentos/ativismos sociais. O percebido e o vivido pela população, em muitos casos, são totalmente ignorados pelos planejadores do espaço urbano.

Para o arquiteto e especialista em planejamento urbano Vicente del Rio isso acontece porque

> Nas cidades brasileiras, particularmente no Rio e nas grandes metrópoles, o espaço público é tratado como terra de ninguém: os moradores não o reconhecem como de 'sua propriedade' e o maltratam, a Prefeitura não o compreende como prioritário e não lhe dá a mínima atenção. Carros estacionados nas calçadas; trailers e quiosques alocados sem o menor critério ou cuidados ergonométricos; publicidade, telefones públicos e barreiras físicas alocados ao bel prazer das concessionárias. É preciso maior atenção onde, afinal, os contatos sociais acontecem: valorização, manutenção, mobiliário integrado e bem projetado, planejamento de atividades temporárias, etc. (DEL RIO, 1990, p. 120)

Tanto para as intervenções viárias quanto para as intervenções urbanísticas, a opinião da população, ou seja, de quem vive a cidade, deveria ser levada em consideração, o que evitaria o desgaste das relações entre a sociedade civil e o poder público, além dos gastos desnecessários com procedimentos e

---

3 Disponível em: <http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/prefeitura-promove-serie-de-intervencoes-viarias-para-melhorar-fluxo-em-salvador/?cHash=0659eb142da221c647640fcaeccc6dda>. Acesso em: 23 out. 2015.

técnicas que não serão assimilados pela população. O indivíduo não planeja a cidade, mas produz lugares através da vivência da cidade. O repertório de uso poderia ser levado em consideração como material utópico para construção das cidades e, mais uma vez, a cidade aqui não é vista como abstração, mas como mediação entre o singular e o universal. O lugar (urbano, da/na cidade) é particular e a cidade é constituída de vários lugares, ambos (lugar e cidade) mediam o singular (o uso) e o universal (o mundo). A cidade está presente nos lugares (e no mundo), por isso não a consideramos como uma abstração. E nesse repertório de usos incluímos as práticas artísticas, especialmente esse teatro que se realiza através da vivência do espaço urbano por artistas-cidadãos, que também são agentes de construção da cidade ao dialogarem com ela.

No campo da arte, o termo "intervenções urbanas" foi apropriado por grupos específicos de artistas para definir uma prática artística realizada no espaço urbano. A maioria desses artistas veio do campo das artes plásticas com o intuito de estabelecer rupturas, particularizar lugares e recriar paisagens, realizando desde pequenas intervenções, como fixação de adesivos no espaço público, até grandes instalações artísticas. Para os artistas Renata Marques e Wellington Cançado:

> Houve um tempo em que o termo *intervenção* era privilégio legítimo de militares, estrategistas ou planejadores e o *urbano* adjetivava o futuro ainda longínquo para a maioria da população mundial. Se a intervenção urbana foi, no século XX, predominantemente heterônoma, uma ordem vinda de cima, a partir da segunda metade deste mesmo século, os artistas começaram a interceptar tal heteronomia e a apropriar-se da possibilidade de intervir no mundo real e na cultura, irreversivelmente urbanos. Neste curto intervalo histórico, diversas iniciativas artísticas realizadas fora dos museus e galerias, dos palcos e dos pedestais buscaram novas relações socioespaciais e consolidaram a idéia de intervenção urbana em dois rumos: como estratégia de transformação física (monumentos também heterônomos) ou como tática de uso da cidade e da cultura (interferências efêmeras, imagéticas, móveis, colaborativas). Atuando através de forças imprevistas, de conflitos de tradução e da expansão das noções e hierarquias tradicionais do espaço, tais práticas (a deriva, o minimalismo, a *land art*, o *building cut,* o *happenning*, o *site-specific,*

> etc.) desmontaram de uma vez por todas a ideia clássica de arte baseada no consenso e possibilitaram a emergência complexa e indelével da noção de público. Uma breve e provisória taxonomia do espaço público no contexto da arte atual delineia, em maior ou menor grau, o desejo – poético, político, coreográfico – de propor contribuições para futuros renovados que permitam que o senso de coletividade e a prática espacial crítica exerçam-se na cidade. (MARQUES; CANÇADO)[4]

Inspirado nessas práticas e procedimentos urbanos é que me veio o interesse em desenvolver, como práxis dessa pesquisa, a categoria *intervenção viária*: talvez pelo desejo de pensar uma prática urbana para atores, como possibilidade de experimentar uma metodologia que, a partir da ocupação e da transformação de lugares em *lugares-cênicos,* contemplasse também o trabalho do ator no processo de criação de personagens. A categoria *intervenção viária*, nos moldes como aqui empregada, tira o ator do conforto das salas de ensaio e o coloca em contato e confronto com a própria cidade e a vida cotidiana. É a *intervenção viária* enquanto categoria da práxis que vai colocar os conceitos em movimento.

Desse modo, faz-se dialogar também a posição criadora e a participação cidadã do ator. Então, para se configurar uma *intervenção viária* é preciso fazer dialogar a prática teatral e o planejamento urbano, ou seja, priorizar, como locais de realização de uma *intervenção viária*, os lugares onde o uso, o fluxo e o acesso estejam comprometidos. Nesse caso, os artistas estariam ocupando o lugar de máquinas, tratores e escavadeiras e, ao invés de abrir buracos, calçar ruas e rasgar novas vias, os *corpos-lugares* dos atores, através da *intervenção viária*, criariam imagens poéticas desse/nesse lugar como forma de favorecer o acesso, o fluxo e a relação entre as pessoas que ali vivem/passam. A *intervenção viária* não propõe uma ruptura nos fluxos urbanos, mas sim pausas no movimento da cidade; e essas pausas, para quem transita na cidade, se tornam momentos poéticos, lúdicos, mas também reflexivos e críticos da própria cidade. Assim, nesse contexto de caos diário, de congestionamentos e de dificuldades de acesso nas grandes vias da cidade, se deparar com uma *intervenção viária*, nos moldes

4 Disponível em: <www.intervencaourbana.org>.

como defendo aqui, provoca naquele que vive e transita pela cidade uma pausa poética no espaço urbano, além de chamar sua atenção para lugares até então invisíveis pela falta de uso, seja esse transeunte um pedestre ou alguém no carro ou no ônibus. É por colocar em xeque a falta de urbanidade que a intervenção acontece nas vias, nas partes da cidade violentadas por intervenções urbanísticas "rodoviaristas", e não nas ruas. A premissa é a de que sem *intervenção viária* o *corpo-lugar* e o *lugar-cênico* não acontecem em sua plenitude. É claro que a metodologia apresentada aqui pode ser praticada ou experimentada também em outros lugares, como na cobertura de um prédio, em um hospital ou em um parque, por exemplo, mas aí já não se trata, a nosso ver, de uma *intervenção viária* e sim de um teatro feito em espaços alternativos ou não convencionais: Prática realizada, por exemplo, pelo grupo "Teatro da Vertigem".

CHEGAR ÀS VIAS DE FATO!

Stanislavsky (1972; 1984) com seu método já estimulava o ator a observar a vida não como forma de reprodução, mas como vivência, de se colocar no lugar do outro através da imaginação e da experiência vivida por cada um, e é nesse princípio que se fundamenta o processo de atuação para uma *intervenção viária*. Seguindo os princípios do teatro proposto por Stanislavsky:

> Todo ser humano vive uma vida de fatos cotidianos, mas pode também viver a vida de sua imaginação. A natureza do ator é de tal ordem que, frequentemente, essa vida da imaginação é muito mais agradável e interessante que a outra. A imaginação de um ator pode atrair para si a vida de outra pessoa, adaptá-la, descobrir qualidades e traços mútuos e excitantes. (STANISLAVSKY, 1972, p. 19)

Nessa direção, além de me apoiar na fenomenologia e nos princípios criados pelo russo Constantin Stanislasvsky, de estimular a imaginação do ator em relação à vida cotidiana, é que faço uso também de análises advindas do campo do interacionismo simbólico, principalmente dos estudos de Erving Goffman (1973) e David Le Breton (2008), que, através da sociologia, tratam o indivíduo como ator do cotidiano e a vida em comum como uma dramaturgia social. Mas, é importante precisar que aqui, neste caso, não me interessa uma abordagem

sociológica, mas sim observar como a sociologia se apropria dos vocábulos específicos do teatro para definir a sociedade atual em suas práticas de pesquisa.

Associar o teatro com a cidade não só como atividade artística, mas também como forma de pensar como nós artistas e cidadãos nos relacionamos com a cidade é o que me faz aproximar tanto da filosofia como da sociologia, da geografia, da arquitetura e do urbanismo.

Como os profissionais e teóricos do teatro que se servem de termos da arquitetura e do urbanismo em seus trabalhos, como "território", "paisagem" e "fronteira", entre outros, os sociólogos também se utilizam de termos do teatro para embasarem suas pesquisas como "ator", "dramaturgia", "espetáculo" etc. Como o foco aqui é o teatro realizado na cidade através da relação entre atores e as pessoas que vivem (n)essa cidade é que me veio a intenção de fazer dialogar esses campos do conhecimento como base de construção da definição de *intervenção viária*.

> A arte no contexto real é definida como uma arte da ação, da presença e da afirmação imediatas, que se casam a uma realidade concreta, que o artista 'alimenta' à sua medida e à sua vontade. Entre todos os espaços da realidade aos quais ele tem o desejo de se 'alimentar', a cidade é um desses que ele gosta particularmente. [...] A cidade nascida da revolução industriral tem um forte poder de atração estética. [...] Ela é também o espaço público por excelência, lugar da troca, do encontro: da arte com um público, em contato direto; do artista com o outro, nos termos de uma proximidade que pode tomar diversas formas, afetivas ou polêmicas. (ARDENNE, 2002, tradução nossa, p. 87)

E, seguindo o pensamento de Ardenne e para ilustrar essas afirmações, é preciso analisar aqui a primeira *intervenção viária* realizada. Grande parte da sistematização da *metodologia experimental* – experimental porque ela acontece a partir de reflexões através da própria práxis e vem sendo construída à medida que as práticas acontecem – para uma *intervenção viária* surgiu durante a realização desta primeira intervenção, em conversa com os atores.

Antes de partir rumo a Paris para o doutorado sanduíche se fazia necessário realizar uma prática coletiva que me fornecesse material de análise durante minha temporada na França. Nesse sentido, comecei a pensar que prática seria

essa. O importante era reunir um bom número de participantes em um lugar que transitasse entre o visível e o invisível. O visível, porque ele está lá à disposição de todos, mas também invisível porque apesar de existir concretamente a população não vive esse espaço.

Na etapa das narrativas cartográficas, enquanto cruzávamos a cidade de ônibus, mas também nos passeios pelos bairros visitados, encontramos vários lugares que, aos nossos olhos, encaixavam-se no que definimos como *lugar-cênico*. Lugares que muitas vezes passam despercebidos aos olhares menos atentos e lugares que, apesar de serem percebidos, não são ocupados e vividos em toda sua potencialidade. São praças, jardins, becos, parques, escadarias, viadutos; espaços de uso coletivo, disponíveis na cidade e que necessitam de nossa presença para se realizarem em sua totalidade. E para que um lugar se realize enquanto *lugar-cênico* é preciso que artistas enquanto *corpos-lugares* ocupem esses espaços e se relacionem com eles.

Partimos do pressuposto que dessa interação imagens poéticas vão surgir, levando o artista a criar, ali, uma *intervenção viária*. Desse modo, fizemos evoluir o esquema desse processo criativo:

- Corpo + lugares = corpo-lugar
- Corpo-lugar + viver a cidade + percepção = teatricidade
- Lugar + presença de corpo-lugar = lugar-cênico
- Corpo-lugar + lugar-cênico = intervenção viária

Levando em consideração essas indicações contidas no esquema comecei a analisar todos os itinerários percorridos pelos atores, os lugares que passamos e identificamos como *lugares-cênicos* em potencial. Percebi, então, a existência recorrente de um canal em todos os itinerários; como forma de otimizar o tempo e também por estar presente em todos os percursos que traçamos, pensei que o lugar ideal para uma primeira *intervenção viária* deveria ser um espaço aberto às margens de algum canal da cidade.

Em Salvador vários canais cortam a cidade: canais que antes eram rios e hoje se transformaram em esgoto a céu aberto, perdendo com isso sua qualidade de uso e apropriação. Minha tarefa era escolher entre esses canais qual seria

o mais apropriado para, enquanto *lugar-cênico*, ser a base para a criação e realização da *intervenção viária*, batizada de "Aqui podia ser um rio". É importante lembrar que nem todo *lugar-cênico* é propício para uma *intervenção viária*.

Antes de escolher o local dividi a ideia com os atores e, diante da indisponibilidade de tempo da maioria, passei uma tarde com o ator Alex Muniz visitando três canais selecionados por mim. Canais estes que cortam as avenidas Lucaia, Vasco da Gama e Antônio Carlos Magalhães.

Em cada canal era necessário pensar em questões práticas e estéticas. Para isso ficávamos um tempo considerável em cada lugar. O primeiro passo era apenas observar e perceber como nos sentíamos ali, Alex e eu. Quais sensações, quais estados de emoção aquele lugar nos despertava. Repetimos esse processo nos três lugares. Depois dessas observações mais ligadas ao fenômeno do encontro entre nós e o lugar, foram levadas em consideração algumas questões práticas como o acesso, por exemplo. O canal localizado na Avenida Antônio Carlos Magalhães na altura do bairro do Itaigara tinha um acesso complicado. O ponto de ônibus era distante, precisávamos atravessar uma grande avenida e em um exercício de medir a distância entre o ponto de ônibus e o canal constatamos que o canal propriamente dito, quando observado de longe, na perspectiva de quem cruza a avenida, é imperceptível. O nível da avenida é mais alto do que o nível do canal, que fica escondido pelas árvores. Já o canal da Avenida Vasco da Gama, nas imediações do bairro do Rio Vermelho, é de fácil acesso, é também bem visível para quem cruza a avenida, mas a quantidade de dejetos que são jogados ali é tamanha que fica impossível permanecer mais de cinco minutos nas margens do canal. Como a proposta não era uma prova de resistência, excluímos esse lugar.

Já o canal Lucaia, também nas imediações do bairro do Rio Vermelho, tinha um formato de ilha e ficava no meio da Avenida Lucaia e de outras pequenas ruas que direcionam o tráfego para as grandes avenidas como a Lucaia, a Vasco da Gama e a Garibaldi, o que fazia com que o entorno do canal fosse bem movimentado. As pessoas que cruzavam o entorno do canal, seja de carro ou de ônibus, tinham uma boa visão de toda a área, inclusive do líquido escuro e fétido que ainda corria por ali. Mas, talvez por conta da brisa aprazível do local, o cheiro do esgoto era suportável e não incomodava tanto quanto o canal da Vasco da Gama. Então decidimos ficar um pouco mais por ali experimentando outros pontos de visão. O lugar parecia perfeito. Era possível encontrar lugar para estacionar, tínhamos

logo ao lado um movimentado ponto de ônibus, um quiosque que poderia servir de base, onde compraríamos água e bebidas, mas que também serviria de ponto de apoio e ponto de referência para localização e situar os participantes.

Estar ilhados e observados por todos que cruzavam aquela região nos trazia o desejo de ficar mais e descobrir lugares de pausa, com sombras das árvores, lugares às margens do canal onde pudéssemos abrir cadeiras de praia ou simplesmente um lugar agradável e fresco para organizarmos tudo: lugar para as bebidas, para as comidas, onde estenderíamos as cangas e toalhas. Tudo era possível naquele lugar: podíamos criar ali um lugar propício para ser ocupado e vivido por um grupo de pessoas interessadas em ter um dia de lazer. Havia também pontos de sombra, além de possibilitar a visibilidade de tudo o que acontecia à sua volta e ser grande o movimento de transeuntes e de veículos durante todo o dia. Enfim, depois de discutirmos as vantagens e desvantagens de cada lugar, decidimos apostar no canal que corta a Avenida Lucaia, no bairro do Rio Vermelho.

Quanto aos atores, pedi que todos se organizassem como se fossem passar um dia na praia: escolher o traje de banho, os acessórios necessários, como sombreiro, cadeiras de praia, protetor solar, toalhas, cangas, instrumentos musicais, no caso de algum músico comparecer, enquanto eu me ocupava da produção, encarregando-me de convocar outros participantes, contratar o fornecedor do almoço, comprar bebidas, frutas e aperitivos. Era tarefa de todos pensar e reunir o maior número de itens dentro da temática praia, piquenique, cachoeira, rio, que, por ventura, pudessem ser úteis durante a ação.

O importante era passarmos o dia juntos, deixar o tempo passar sem pressa através de nossa vivência naquele lugar. Toda essa articulação foi feita por internet ou telefone. E no dia marcado estávamos lá às dez da manhã, primeiramente sentindo o lugar e juntos decidindo como nos colocar ali, qual seria a configuração que nossos corpos criariam. Nesse momento nossa presença já atraía a curiosidade dos transeuntes e dos ambulantes que, assim como nós, começavam a ocupar seus espaços na cidade.

Para essa fase da *metodologia experimental* convidei, além dos cinco atores que já fazem parte do processo, outros artistas. Nesse primeiro momento estavam presentes os atores Ia Santanche, Mirella Matos Sales, Danilo Lima, Daniela Lisboa, Alex Muniz, Márcia Andrade e a cantora Tali Avelino. Cada um, no seu tempo, aproveitava o momento de reconhecimento do lugar para rea-

lizar algum tipo de alongamento. Entre um deslocamento e outro, olhares se cruzavam, não só entre esse elenco, mas também com quem por ali passava. Enquanto isso, aproveitávamos para dar forma ao nosso *lugar-cênico*.

Embaixo de uma árvore central instalamos nosso material: cangas estendidas, cadeiras abertas, fruteiras, *cooler* com bebidas geladas, cestos com protetor solar, repelentes e um aparelho de som. Passada a fase de reconhecimento do lugar, nos reunimos no local que chamamos de "base", onde realizávamos nossas conversas. Ali, despretensiosamente, cada um se acomodou como quis, uns deitando nas cangas, já vestidos com trajes de praia, outros sentando nas cadeiras, enquanto eu, de pé, reforcei a indicação de que nosso objetivo ali era, naquele momento, apenas viver o lugar. Deixar o tempo passar e aproveitar aquele encontro.

Já com esse primeiro grupo instalado, outros participantes se juntaram a nós. O fato de outras pessoas chegarem em momentos diferentes possibilitava ao grupo inicial uma renovação dos estados experimentados. Então, quem estava sonolento despertava para receber um novo convidado; quem estava se alongando ou meditando convidava quem acabara de chegar para participar também e isso favorecia o movimento, a dinâmica da experiência. Desse modo, os atores Amós Heber, Tatiane Carcanhollo, o fotógrafo Elói Corrêa, minha colega pesquisadora do grupo Espaço-Livre Caroline Vaz, acompanhada do amigo Victor Cavalcanti, também se juntaram a nós. Nesse momento a ocupação já se realizava em sua totalidade: já havíamos nos apropriado daquele lugar e quem passava por ali começava a construir sua leitura do que se passava às margens daquele canal.

A cada etapa da organização fazíamos uma pausa para que todos tivessem tempo de refletir e perceber seus corpos no espaço e como essa relação entre corpo e lugar se dava. O que acontecia no corpo de cada um, quais os desejos, quais os estados, o que passava na cabeça de cada participante. E sempre vinha a questão: o que vamos fazer? Qual rumo tomar em relação a quem nos observa? Que direção tomar? Criar ou não criar cenas? Performar ou não performar?

Um dos princípios na concepção de uma *intervenção viária* é justamente o de se liberar no primeiro instante da responsabilidade em relação ao ato criativo. Mais importante é perceber o lugar, vivê-lo em todas as suas possibilidades, apostando que, a partir dessa postura, uma interação será estabelecida entre o artista (*corpo-lugar*), o *lugar-cênico* e, também, as outras pessoas que ali vivem, transitam e circulam. Essa percepção global de tudo que o cerca vai gerando

para o ator imagens e sensações que, aos poucos, vão sendo compartilhadas e vividas por todos. Uma troca de experiências e encontros. Essa prática se aproxima de um teatro que esteja associado

> à noção de acontecimento e no qual o ator não seria apenas centro da representação, mas, sobretudo agente de uma condição dessa representação como ato-social. A *performance* desse ator é compreendida nesse contexto como uma vivência que dialoga com o público buscando o estabelecimento de uma experiência compartilhada. Consideramos a noção dessa vivência a partir de ideias oriundas da estética relacional na qual, no campo das artes, existiria uma sociabilidade específica, pois a arte seria um 'estado de encontro' que reforçaria as dimensões socializantes do acontecimento teatral. (CARREIRA; FORTES, 2011, p. 12-13)

Naquele dia era isso o mais importante: viver o lugar através do encontro como acontecimento teatral. Com isso, a cada bloco de questionamentos dos atores eu pedia um tempo e solicitava que eles continuassem vivendo o lugar sem pensar em nada, ou sem pensar no teatro, na atuação, em fazer algo para o público. Que apenas agissem naturalmente como se estivessem em uma praia, apesar do lugar escolhido ser, na verdade, um canal fétido. O primeiro objetivo era "passar um dia na praia", confraternizar com amigos e comemorar nosso encontro. O dia na praia foi apenas um estímulo para o encontro e o lugar foi escolhido como contradição, o que dificultava para aquele grupo não pensar em atuar nos moldes do fazer teatral. Mas o importante era participar de um jogo, produzindo um acontecimento, um encontro no qual cada um representaria o seu papel naquela rede de relações que ali se estabelecia. Assim, fazia parte desse jogo conversar, comer, beber, rir, saber da vida do outro, nos conhecer um pouco mais, dormir, se exercitar e deixar o tempo passar sabendo que:

> Estar em materialidade presente é estar em estado de criação – portanto em estado de geração de diferença (de si, do outro e da própria zona de turbulência gerada pela relação diferencial si-outro). E, para manter-se nesse estado, é necessária a contínua experimentação da 'presentação' e da 'escuta' desses campos de força em atravessamento, um deixar-se afetar para a ação e não somente a realização mecânica da ação per si. (FERRACINI, 2013, p. 37-38)

Mesmo assim, assumindo um jogo sem muitas pretensões, era difícil para eles não pensar em atuar já que todos ali esperavam participar de alguma prática como uma intervenção urbana ou uma *performance*. Era difícil também não ter uma diretriz mais concreta a seguir, não pensar em um personagem, mas, com o passar das horas e já habituados com o lugar e com o olhar dos outros, o estado de escuta e criação começava a brotar em cada um e com isso passamos a viver o princípio de uma *intervenção viária* através da experimentação da "presentação", como propõe Ferracini.

A partida para que todos chegassem a esse estado de disponibilidade para a percepção se deu com a presença de cada um daqueles *corpos-lugares* ocupando aquele lugar abandonado, não vivido. Cada um escolhia onde ficar e como ocupar as margens do canal criando uma imagem coletiva.

Com o passar das horas, aquele coletivo de pessoas já ocupava todo o lugar de forma orgânica, o essencial era apenas se fazer presente, liberar as sensações que surgiam a cada momento sem julgamentos. Uma vez esse estado de disponibilidade instaurado, as relações começaram a fluir e a relação entre *corpo-lugar* e *lugar-cênico* começava a se desenhar. Danilo e Tatiane se instalaram nas margens do canal para tomar sol; mais ao fundo Alex, Tali e Daniela, munidos de instrumentos musicais, aproveitaram o tempo para se entrosar musicalmente e arriscar algumas improvisações; Mirella, Ia e eu, um pouco mais distantes, na outra margem do canal, respondíamos ali descontraídos questões da presidente da Associação dos Moradores do Rio Vermelho para o *blog* do bairro,[5] enquanto Márcia transitava entre um núcleo e outro servindo bebidas, frutas e petiscos.

Nesse momento o importante era deixar o corpo se conectar com aquele lugar para que dessa relação surgissem as vivências, a experiência. Seguindo os princípios da Fenomenologia da Percepção,

> enquanto tenho um corpo e através dele ajo no mundo, para mim o espaço e o tempo não são uma soma de pontos justapostos, nem tampouco uma infinidade de relações das quais minha consciência operaria a síntese e em que ela implicaria meu corpo; não estou no espaço e no tempo, não penso o espaço e o tem-

5 A matéria pode ser conferida neste link: <http://blogdoriovermelho.blogspot.com.br/2015/02/aqui-poderia-ser-um--rio.html>. Acesso em: 14 out. 2017.

po; eu sou no espaço e no tempo, meu corpo aplica-se a eles e os abarca. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 194-195)

Figura 13 – Daniela, Alex e Tali, já instalados, aproveitando o instante para compor e fazer um som

Foto: Elói Corrêa.

O essencial, nesse primeiro momento, era esse estado de ser no espaço e no tempo. Depois de todos os corpos instalados, depois que cada um descobriu sua forma de se apropriar daquele lugar, eu visitava cada participante ou cada núcleo e conversávamos sobre suas dúvidas e questões. Naquele instante, a área já estava toda ocupada, as pessoas que circulavam por ali já percebiam que algo diferente acontecia e os atores já se sentiam como parte daquele lugar. Então, tranquilamente as horas passavam e o que buscávamos para essa fase da metodologia, que era apenas viver o lugar como se estivéssemos em uma praia ou em uma área de lazer, começava a tomar forma, como percebemos nas imagens das figuras 13, 14 e 15.

Prosseguindo com a *metodologia experimental*, aproveitava esse momento de descontração para continuar nossa conversa, para sugerir como indicação que cada um pensasse o que poderia fazer para se relacionar com aquele lugar e com as pessoas que por ali passavam: buscava o que Pavis define como "fenomenologia do sujeito perceptivo". (PAVIS, 2010, p. 83) Em seu estudo sobre a

fenomenologia no teatro, Pavis chegou à conclusão de que “a fenomenologia inclui ativamente o espectador na sua dimensão corporal e emocional”. (PAVIS, 2010, p. 83) Portanto, inserir quem vive aquele lugar, não como espectador, mas como parte importante daquele acontecimento, faz toda a diferença nessa prática; outra questão importante para os atores era o que fazia cada um ali se relacionar com os lugares da cidade onde vivem; ou então, o que os fazia ter a sensação de pertencer a um lugar. O essencial era refletir sobre essas questões e as possibilidades de relação como estímulos para as próximas experimentações e práticas de *intervenções viárias*. Era preciso, por um lado, dar tempo ao tempo e viver as situações gradativamente, sem pressa, mas também já se fazia necessário, por outro lado, começar a pensar nessas possibilidades.

Figura 14 – Enquanto Marcelo concede entrevista para *Blog do Rio Vermelho*, Ia, Mirella se divertem aproveitando o passar das horas

Foto: Elói Corrêa.

Essa conversa possibilitava a cada um se desprender da preocupação com o olhar do outro e também fazia com que o tempo passasse sem ser percebido. A atenção naquele momento estava voltada para a interação com o lugar a partir da ocupação e da reflexão para cada questão. A essa altura cada participante estava livre para se deslocar, trocar de lugar, experimentar e também formar pe-

quenos grupos, duplas, trios, ampliando assim a interação não só com o lugar, mas também com os outros participantes da intervenção.

Refletir o que estávamos fazendo ali gerou um tal estado de suspensão em todos, que, naquele momento, já não pensávamos no que estava em nossa volta, mas sim no que nos mobilizava a viver aquele lugar. É desta experiência inicial que eu comecei a reunir material para dar um passo a mais para a consecução da *metodologia experimental* a ser posta em prática mais adiante, quando reunirei novamente os artistas na realização de uma nova *intervenção viária*.

Figura 15 – *Corpos-lugares* em processo de transformação de um lugar em um *lugar-cênico*

Foto: Elói Corrêa.

O fato de um grupo de pessoas ocupar de forma lúdica as margens de um canal, que na paisagem urbana é lido como um esgoto, gerou em todos que por ali passaram uma curiosidade, mas também o desejo de parar para saber o que acontecia. Muitos paravam e questionavam o fato de estarmos ali sujeitos a contrair doenças, enquanto outros revelavam o desejo de ter a possibilidade de fazer o mesmo, mas que os códigos da vida cotidiana não permitiam que a população ocupasse e vivesse um lugar que o poder público não disponibilizou para o uso coletivo. E isso quer dizer cuidar, tratar a água, instalar equipamentos para o lazer.

Só que muitas dessas pessoas não sabem que é através do uso que tornamos um lugar vivo, que é através da presença que chamamos a atenção para os lugares que precisam de cuidados e é se relacionando com os lugares da cidade que revelamos, a todos, os lugares onde nos sentimos bem, mesmo que, *a priori*, alguns desses lugares estejam abandonados, invisíveis. E não foi somente a população que se interessou pelo acontecimento. Horas depois da intervenção instalada, um jornalista compareceu no local para apurar o que se passava ali. Para nossa surpresa tivemos a notícia de que algumas pessoas pensavam se tratar de um grupo de turistas desavisados que acreditavam estar em uma das muitas praias da cidade. Uma situação mais que inusitada. Mas, inusitada também foi a repercussão da visita do jornalista. Depois de algumas horas de conversa e sessão de fotos, eis que no dia seguinte tivemos uma foto estampada na capa do jornal *A Tarde*, jornal diário e de grande circulação na cidade e no estado, com a legenda "Artistas encenaram a peça 'Aqui poderia ser uma praia' na qual simulavam um piquenique às margens do córrego poluído que corta a avenida Lucaia. A reação de pedestres e motoristas variou de aplausos e buzinadas a gritos de 'vão trabalhar vagabundos'".

Figura 16 – Capa do jornal *A Tarde*, 5 de fev. de 2015

A TARDE

www.atarde.com.br

FUNDADOR: ERNESTO SIMÕES FILHO

Salvador, Quinta-feira,
5 de fevereiro de 2015

ANO 103 / Nº 35.001

Cena urbana

Artistas encenaram a peça "Aqui poderia ser uma praia", na qual simulavam um piquenique às margens do córrego poluído que corta a avenida Lucaia. A reação de pedestres e motoristas variou de aplausos e buzinadas a gritos de "vão trabalhar, vagabundos!".

Lúcio Távora / Ag. A TARDE

Fonte: Agência A Tarde.

A repercussão dessa foto nas redes sociais me fez produzir o seguinte texto, que dias depois foi publicado pelo mesmo jornal:

> Nunca, ao longo de minha carreira, um trabalho repercutiu tanto quanto a despretensiosa intervenção viária 'Aqui podia ser um rio'. Como parte de minha pesquisa de doutorado em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA e bolsista da Capes, organizei com alguns artistas o que chamo de uma intervenção viária: conceito criado por mim e em fase de elaboração teórica. Essa primeira intervenção viária, pensada como experimento, consistia em ocupar o canal da Avenida Lucaia e fazer daquele lugar invisível um lugar-cênico, outro conceito que fundamenta minha tese intitulada 'O teatro que corre nas vias'. Fato é que a reunião do grupo às margens de um canal fétido e rejeitado pela população e pelo poder público fez de uma vivência como processo criativo um assunto de dois jornais, um blog e vários perfis no facebook. Vamos aos fatos: No dia 4 de fevereiro artistas em trajes de banho aproveitavam o dia de sol para um piquenique real nas margens de um rio fictício. Fictício, porque de tanto tempo abandonado e recebendo dejetos de toda a cidade o rio se tornou um esgoto a céu aberto. Para os artistas era uma tarde de encontro e criação, mas eis que surge um jornalista acompanhado de um fotógrafo, avisados por um colega de trabalho que algo inusitado acontecia no canal. E conversamos muito sobre teatro, ativismo, descaso do poder público, sobre a reação dos transeuntes, sobre o trabalho de cada um e o que nos motivava para a ação enquanto éramos fotografados. Para nossa surpresa, no dia seguinte o jornal *A Tarde* estampou com destaque na capa foto de Lúcio Távora com uma legenda que abria várias possiblidades de interpretação. Reproduzida por mim no facebook, a foto gerou muitas reações, antes mesmo de sermos informados que o texto que deveria acompanhar a foto havia sido publicado no jornal Massa da mesma empresa de comunicação. Na matéria publicada no dia 5 fev. 2015, o jornalista Raul Aguilar buscou situar o leitor em relação àquela 'novidade', mas, a essa altura, no facebook, a polêmica foto de capa já superava a máxima de que quem mostra algo está à mercê da interpretação de quem vê (na intervenção só queríamos criar uma imagem poética da cidade através de nossos corpos em um lugar aparentemente sem poesia e beleza). Diante da repercussão, o que mais impressionou foi a reação dos críticos virtuais: questionando a imprensa,

> sugerindo outros lugares para ocupação, se disponibilizando a estar presentes nas próximas intervenções ou, simplesmente, como descrito na legenda da foto, nos chamando de vagabundos. E, aqui, uma ressalva: o termo vagabundo também significa saber viver a vida diante das adversidades do dia a dia, da labuta e do trabalho diários. Mesmo trabalhando, encontramos tempo para viver e celebrar o encontro. Isso é o teatro e o que nos mantém vivos: a arte do encontro. Tanto a população quanto os artistas querem mais poesia na cidade e no cotidiano, se apropriar dos espaços públicos sem que isso seja visto como vagabundagem (no sentido pejorativo), mas como manifestação da própria vida. Hoje, me encontro em Paris para um estágio de doutorado sanduiche e, mesmo aqui, alguns dias depois, eu continuo a responder sobre o que aconteceu no canal da Lucaia. *Voilà*, nada como estar na capa! ("Quanto vale uma capa", publicado no jornal *A Tarde*, coluna Opinião, p. A2, 23 mar. 2015)

O fato é que esta ação funcionou como uma experimentação embrionária do que chamo de *intervenção viária*. Foi nesse dia que pude reunir material para refletir e sistematizar esse processo. Já sabia que ainda se fazia necessário, após a realização dessa primeira intervenção e de minhas análises distanciadas em Paris, planejar e realizar outra *intervenção viária* na qual aplicaria todos os princípios aprofundados durante essa pausa na França. Mas, antes de apresentar/realizar essa segunda intervenção, dou continuidade à exposição de minhas inquietações e reflexões.

Seis meses depois, retorno a Salvador após realizar meu doutorado sanduíche e, arrumando as malas, organizando meu material de pesquisa, revendo fotos, textos, áudios e entrevistas, sinto a necessidade de reencontrar meus entrevistados, talvez como forma de me fazer avançar nessas questões do uso da cidade, da apropriação do lugar como experiência criativa. Pensar nisso me fez reunir todo o material que tenho: espalho as fotos pelo chão, deixo as imagens gravadas sendo exibidas na tela do computador, releio trechos das entrevistas e me vem então a ideia de reunir todos esses artistas pesquisadores, tão importantes para o teatro que faz pensar a cidade.

Diante da dificuldade de realizar esse encontro, de ter, no mesmo tempo-espaço, esses oito pesquisadores, é que me veio a ideia de fazer uso do teatro, da dramaturgia teatral, e criar um encontro fictício que, de uma maneira

ou de outra, já acontecia aqui na minha casa como parte de minha imaginação. Então, peço a permissão do leitor para criar aqui um chá, no qual faço dialogar meus entrevistados como estímulo para a continuidade dos desdobramentos de minhas reflexões e descobertas, na aplicação desta cadeia de essência/conceitos/categoria: teatricidade; lugar; corpo-lugar; lugar-cênico; intervenção viária.

O CHÁ QUE NÃO TOMAMOS! (UMA DIGRESSÃO)

Ainda é dia. O sol vai em breve se por e eu começo a preparar a casa para receber meus convidados. Claro que eu estou um pouco tenso, pois se trata de oito entre os mais importantes artistas pesquisadores no Brasil na arte de ter a cidade como um dos focos de suas criações, de suas vidas, de suas obras. É preciso pensar em tudo para que todos se sintam à vontade, já que preciso tirar deste encontro reflexões para continuar meu caminho rumo ao fazer teatral que acredito, que busco. À medida que os convidados vão chegando, eu vou solicitando a ajuda na organização da casa como forma de descontrair o ambiente. Tiche Viana e Raquel Scotti Hirson são as primeiras a chegar e aproveitam para colocar a conversa em dia enquanto me ajudam a arrumar a mesa. Tiche e Raquel moram em Barão Geraldo, mas nem sempre têm tempo para tomar um chá juntas. Enquanto arrumamos a mesa chegam Roberto Audio, André Carreira e Francis Wilker Carvalho. Os três estavam participando de um evento em São Paulo e vieram juntos. Por último chegam Maria Rosa Menezes e Amir Haddad, seguidos de Tânia Farias que se perdeu um pouco procurando a casa. O clima é descontraído. Existe uma felicidade, uma alegria, em estar todos juntos fora de obrigações e planos de trabalho. Eu procuro deixar a casa entregue a eles e fico de longe observando. Entre uma ação e outra o diálogo vai se estabelecendo no momento em que todos se sentam à mesa.

Tiche Viana:

> *[Que estava curiosa para saber um pouco mais sobre o evento que Francis, Roberto e André estavam participando lança uma provocação para o grupo a fim de incluir todos na conversa e começar um diálogo] Bom, eu começo a perceber que público é uma questão de formação. Eu não acredito muito na universalidade da arte. Claro,*

eu acredito que todo mundo pode assistir qualquer coisa bem feita. [Serve uma xícara para Amir que observa atentamente] Agora a identidade, o tipo de olhar, o modo como se vê, a relação que se estabelece, isso não é universal. Isso é muito singular. É de cada um. Por mais que eu pertença a uma massa eu não posso perder minhas definições. Isso foi uma conquista: descobrir que eu não queria um espetáculo que diga alguma coisa específica. Porque eu tenho isso, eu sou de família comunista e isso é um horror, eu acho que todo tempo eu tenho que ter alguma coisa para dizer [ri]. Eu tento matar isso em mim, mas sempre volta. E eu vou com isso de quem constrói um espetáculo é o espectador, mas eu tenho que dar a ele um material altamente qualificado e lapidado. Eu trabalho muito para que o ator tenha um desprendimento na cena, para estar aberto à percepção e possa dialogar com a pessoa que está sentada. Isso é uma experiência única! Uma zona de risco absoluta. De troca. Entendem? [passa a chaleira para Raquel] As coisas não saem só da minha cabeça. Eu não crio a partir de um mergulho dentro de mim. Para mim é importante colocar alguém em experiência, em contato e a partir desse contato é que as coisas vão se criando e eu vou observando. Meu trabalho é de observação [abre bem os olhos e se dirige em direção a André enquanto fala] e provocação e a provocação é sempre um confronto com a realidade, com o mundo, com as coisas. Isso vem da máscara, do popular urbano que é um contato direto entre as pessoas e a cidade, os lugares. Por mais que seja algo pessoal é um pessoal sobre essa realidade eminente das coisas que estão em relação. A gente só cria em relação com o mundo. [Ouço essa frase e fico pensando. Às vezes, tudo que ouço, vejo, sinto e percebo vem com ares de fenomenologia, tem um 'q' de fenomenologia. E esse encontro me dá força para continuar pensando na metodologia que irei aplicar mais tarde, com mais afinco para a consecução de uma intervenção viária. E esta frase se faz muito importante: a gente só cria em relação com o mundo, com o mundo e com quem vive (n) esse mundo]. Eu falo do mundo em mim e de mim no mundo, mas é muito mais o mundo em mim, o que o mundo faz comigo [volta para seu lugar]. O ator expressa o mundo nele e eu vejo esse mundo dele entrando em mim, para depois sair de mim para ele [linda metáfora!]. [Séria] O ato teatral é um acontecimento, se for só para contemplar é melhor ir ao cinema. O desafio é naturalizar o teatral. Na cidade a gente busca lugares misteriosos, envolventes [bom incluir esse critérios quando se tratar da busca por lugares-cênicos: misteriosos, envolventes].

Amir Haddad:

[Que se controlava para não cortar a colega aproveita a pausa para dar continuidade à conversa] Quando eu comecei a ir para a rua eu pensei que era apenas uma questão de espaço depois eu fui vendo que era mais que isso, que era a relação de espaço, ator, público [Tiche concorda fazendo movimentos com a cabeça]. Quando eu vi tinha gente na rua, tinha o povo, o que me pegou de surpresa, e o povo sem distinção nenhuma. Eu estava acostumado com uma plateia homogênea de classe média que frequentava igualmente, da primeira à última fila, o meu teatro. De repente eu vi uma variedade humana inesperada e eu tive que aprender a dialogar com aquela coisa. [Pausa] Eu observo a cidade, o cotidiano pensando nas minhas dificuldades, minhas reflexões. Nunca olho como um fenômeno artístico. Já olhei. Passava numa praça e dizia: 'nossa, a gente iria adorar subir nessa estátua!' [todos riem, mas eu, no meu canto, me intrigo com essa conclusão do Haddad, eu ainda vejo a cidade assim, com esse encantamento, mesmo diante da dor, do caos, da falta de uso, da invisibilidade. Eu, enquanto alguém que vive a cidade, estou sempre descobrindo lugares que de certa forma me encantam e me alimentam. Alimentam meu corpo-lugar, alimentam meu ato de criação, mesmo que não imediatamente; mas aquele momento de encantamento ou de reflexão que a cidade me proporciona ficará guardado em mim até quando puder recorrer àquela imagem ou sensação; e muito de minhas criações vem de minha relação com a cidade e todas suas contradições]. Quando comecei a fazer teatro de rua era assim, todo lugar que passava eu pensava no teatro. Depois eu fui perceber que a cidade inteira é propícia ao teatro. Mas sempre estou de olho na cidade porque isso me afeta diretamente. Você não tem como participar do fluxo, das artérias, das veias da cidade sem se deixar contaminar por qualquer coisa que passe por ali. [Falando para André] Você não flui numa artéria dessa com uma cápsula, protegido do sangue que tá ali. Para mim isso é direto. Pensar como está a cidade e como eu estou na cidade. [Perguntando para todos] A cidade é para quem vive nela ou para quem vive dela? O que é uma cidade? [Boa pergunta]

Francis Wilker Carvalho:

[Depois de um longo silencio como reflexão para a pergunta: o que é uma cidade? Francis respira fundo e fala da relação cidade-lugar em seus processos criativos como ator e diretor] A cidade é produtora de

imagens poéticas que me estimulam e me atravessam como artista e como cidadão. O meu olhar para a cidade parece que, em alguma medida, procura beleza, mesmo diante de imagens fortes. Isso me estimula, me intriga, me revolta. A cidade está dizendo o tempo todo e a escuta da cidade, independente se a encenação vai ser ou não na cidade, diz muito. Eu sempre penso muito que a gente cria num lugar. Então o processo criativo não se desdobra numa bolha e eu creio que quanto mais a gente consegue ser atravessado pelas dinâmicas, por símbolos, por mitologias do lugar onde a gente vive, por questões sociais e politicas do lugar onde a gente vive, eu acho que a gente tem uma oportunidade muito potente, muito forte de conseguir falar com o tempo que a gente vive, com as pessoas do lugar que a gente vive. Isso me interessa muito [é assim também que eu me sinto em relação a como a cidade interfere na minha vida e no meu processo criativo]. Isso é um estímulo para mim como diretor, como performer, como ator, como arte-educador. Nos processos criativos que eu pude vivenciar até hoje, de algum modo, a cidade foi um elemento que me fez atravessar esses processos. Seja com visitas para fazer experimentos para compor personagem ou através das memórias da cidade. O ponto de vista de quem vive, de quem mora no lugar, me interessa muito. [Faz uma pausa esperando que alguém intervenha, mas diante do silêncio ele continua com o raciocínio] Tem espetáculos que têm uma relação direta com a cidade: as vias, as ruas, as praças. Percorrer um trajeto ativa a memória da pessoa em relação à cidade [ativar a memória e alimentar o corpo-lugar de cada ator com novas sensações e estados de emoção foram os principais objetivos durante a realização dos itinerários com os atores, apresentados no capítulo dois]. Eu observo muito e acho que vejo principalmente as pessoas na cidade. O que elas estão fazendo na cidade ou que característica um certo lugar parece carregar mais. A sensação que eu tenho é que os espaços da cidade são carregados especialmente de uma camada simbólica. Eu gosto de observar detalhes na cidade, seja desde como está estruturado um bairro, uma praça, a fachada de um prédio, até os hábitos das pessoas. Uma coisa que me desperta é aquele estranhamento na cidade, o que aparentemente parece deslocado do contexto [percebe que Roberto quer falar].

Roberto Audio:

[Se sentindo um pouco deslocado da conversa levanta a mão como que pedindo permissão a Francis para acrescentar algo] Eu preciso falar

que antigamente eu demorei um tempo para pensar a cidade. Eu era jovem, eu acho que não tinha essa ideia. Eu vou dar um depoimento de infância. Eu passava pelo rio Tietê e todos falavam 'rio' e eu não imaginava aquilo como um rio, para mim era um esgoto, uma veia entupida de sujeira. Eu pensava: já imaginou alguém cair aí dentro? Eu vou usar o Tietê porque é essa veia que corta a cidade. Eu ficava assustado com o tamanho daquele esgoto. Parece que não tinha fim. Depois eu fui fazer o espetáculo BR3 que percorre o rio Tietê e por ironia do destino eu caí no rio durante uma apresentação. [Todos riem] Você começa fazer faculdade, começa a trabalhar. A ideia da cidade é que tudo era distante para mim. Chegou uma época que eu fazia faculdade em Mogi, fui transferido da Abril para uma unidade próxima a Osasco, na Raposo Tavares, e morava no bairro do Limão. No primeiro mês de faculdade eu não conseguia dormir. Tinha que trabalhar, estudar e morar. Aí a cidade começou a significar para mim algo muito grande e você não consegue circular [levanta e vai até a janela]. E assim eu fui ganhando a cidade. Eu adorava andar de trem. As figuras do trem, as paisagens, as composições grotescas ou não. Eu achava tudo lindo. Eu não tinha ideia que eu ia fazer teatro, minha faculdade não era de teatro. Só hoje que eu faço essa relação que eu tinha um olhar para isso tudo. [Nesse momento outro silêncio envolve a sala. Raquel aproveita para colocar uma segunda água no chá, André faz anotações, Rosa desenha num guardanapo. Ali, o silêncio serve para a reorganização do pensamento. Por que essa conversa? Qual o objetivo desse encontro? Rosa decide continuar o assunto percebendo que ainda há algo a ser dito].

Maria Rosa Menezes:

A constituição do meu trabalho foi muito marcada pela cidade porque foi a partir dessas descobertas que eu comecei a pensar e fazer uma performance em que as pessoas e o espaço me falassem, antes mesmo de eu chegar com algo pronto para eles. Eu comecei a descobrir com caminhadas que não tinham uma função estética diretamente, caminhar sem destino, que aquilo estava constituindo o meu trabalho pelo corpo [todos se animam com a inclusão do corpo do artista no assunto e me interessa também, pois a opinião dela colabora para minha definição de corpo-lugar]. Assim, eu comecei a falar sobre o nomadismo urbano, sobre o nômade tardio. Escrevi textos, comecei a gastar horas [volta a rabiscar no guardanapo]. Eu fiquei afastada três anos por conta da tese e nesse período caminhei pela cidade inteira anotando tudo. O que me levou ao contato direto com

as pessoas, com o medo, com a violência. Assim, eu comecei a conversar com os espaços, a olhar os espaços e não só passar por eles, mas deixar que eles me atravessassem. É claro que tem o encontro com os amigos. A casa, o encontro, a conversa [levanta a xícara como se pedisse um brinde para comemorar aquele encontro. Todos erguem suas xícaras]. A minha própria casa é um local de muitos encontros. Eu não tenho um ponto específico na cidade, mas a caminhada pela cidade é fundamental para mim. Às vezes o cotidiano me cansa e o caminhar, o transitar principalmente pelo centro da cidade aos domingos, tem outro efeito. A cidade fica praticamente fechada, parada. Eu gosto de sair com o Vicente que é fotógrafo e geógrafo. A gente sai andando, observando as lojas fechadas, sem destino. No centro tem o Seu Raimundo que tem uma barraca onde ele vende queijo, água de coco, panelada, cachaça, tem um forró e a gente senta e fica lá. Eu nem tomo cachaça nem como panelada, mas fico lá observando as pessoas. Então eu gosto de caminhar, do movimento. Nietzsche dizia que 'a gente pensa melhor andando' e é mesmo. Quando você movimenta tem uma relação com o corpo, o cansaço, o suor. Isso tira o excesso de pensamento, por exemplo [levanta e vai ao encontro de Roberto na janela que dá para o jardim]. Então dedicar um tempo para andar pela cidade sem preocupação me dá muito prazer.

Tânia Farias:

[Se interessa em falar sobre a violência e o medo na cidade] Pessoalmente eu sou muito observadora. É um hábito que já me fizeram essa observação: 'nossa como você é observadora, percebe tudo!'. Eu tenho antenas, tudo que acontece me interessa de alguma maneira. Eu estou sempre em observação [gosto muito dessa imagem: estar sempre em observação, mesmo que seja uma observação desatenta, sem nada esperar. Às vezes em estado de observação estamos pensando em nós mesmos e quando estou nesse estado a cidade sempre aparece, sempre me apresenta uma saída, uma imagem, um estímulo]. É engraçado porque agora a gente está fazendo 'Medéia' e a gente está pegando na perspectiva da estrangeira, da fobia ao diferente. Acho que a gente sempre teve isso, a gente vive num país muito preconceituoso e acho que depois da tragédia do 11 de setembro, ficou muito pior. Todo diferente sofreu um pouco mais, os árabes por exemplo. Tem uma cena na nossa 'Medéia' que eles pagam uma parte da população para ir atrás dela, para ela sentir que vai ser linchada na rua. Agora, recentemente, aconteceu que roubaram a bicicleta de um me-

nino na frente do nosso espaço, de um menino do grupo e os vizinhos pegaram o rapaz que tinha roubado a bicicleta. Nós ficamos desesperados com a raiva dos vizinhos, para eles não lincharem o rapaz. Era uma raiva imensa e dois dias depois mataram ao redor do mercado público de Porto Alegre, às quatro e meia da manhã, um morador de rua [silêncio constrangedor]. Cinco pessoas espancaram ele [mais silêncio]. No final jogaram uma pedra na cabeça dele [outra pausa]. Tudo filmado pelo circuito de segurança [respira fundo]. Não tem como não interferir em tudo que pensamos a esse respeito de fobia, de raiva. Você vai encontrando pessoas para descarregar a raiva de tudo que você também sofre todo dia. De alguma maneira essa loucura, esse caos social que a gente está vivendo, em algum lugar vai ser descarregado e é assustador. Não tem como a cidade não interferir no que você está criando, aqui e agora.

Raquel Scotti Hirson:

[Aproveitando que Rosa e Roberto estão na janela a admirar o jardim, Raquel convida a todos para ocupar uma grande mesa à sombra de uma mangueira. Já é quase noite e é preciso retornar ao trabalho. A conversa está agradável, mas, a vida continua. Ela olha para André, que fazia anotações o tempo todo, como se quisesse saber o que ele tanto anotava e, antes que ele se pronunciasse, ela aproveita para falar de seu processo criativo] A minha criação parte sempre da observação. Não é uma criação a partir de algo externo no sentido de não existir uma troca. É o tempo todo o externo e o interno [deitando numa rede]. São dobras de mim mesma nisso tudo, então não tem essa separação, mas eu sempre parto de algum estímulo sim, externo, algo me chama a atenção no fora, ainda que esta observação seja de uma imagem como esse próprio exemplo que eu dei da casa. Essa casa eu não tenho como observar. Eu conheci quando eu era criança e essa casa foi demolida e se há alguma foto dela, da estrutura, são poucas e eu não me preocupei em buscar a imagem porque eu busquei a sensação da casa, mas isso para mim é uma observação. Quando eu chamo de observação não necessariamente é algo externo, palpável, mas é uma imagem que eu construo e corro atrás de observar aquela imagem construída em mim e essa imagem me faz dançar, me faz mover e me faz criar esses personagens, essas figuras [aqui Raquel aciona as sensações guardadas em seu corpo-lugar em relação a uma casa que ela frequentou durante a infância. Nesse momento, mais uma vez a casa é apresentada como lugar e são as sensações,

frutos de sua relação com essa casa, que ela aciona agora nesse processo de observação-criação].

André Carreira:

> *[Fecha seu caderno de anotações, pega uma garrafa de vinho, abre enquanto Rosa, Amir e Tiche pegam as taças] Meu processo de criação é muito diferente do ortodoxo que a gente aprende nas Escolas de direção. Esse foi um dos maiores dramas que vivi durante os dois anos que estudei na Escola Municipal de Arte Dramática de Buenos Aires, onde eu estudei direção. Demorei de internalizar que meu procedimento era outro. Eu raramente, para não dizer nunca, dirijo um espetáculo a partir de um texto. Eu dirijo a partir de imagens [serve o vinho, taça por taça]. O texto vai aparecer quando eu já sei ou intuo possibilidades da construção de uma imagem no espaço. Eu ando pela cidade, eu tenho ideias. Pedaços da cidade me conduzem para sensações, ideias, imagens, possibilidades, desafios etc. [entendo esses pedaços da cidade como lugares, sejam eles com ou sem 'lugaridade', mas lugares com potencial para se tornarem lugares-cênicos]. Aí eu procuro uma dramaturgia que pode me servir. Meu processo de criação começa com meu processo de habitação. Eu coleciono informações do espaço que eu visito em cadernos e depois, em algum momento, aquilo vai se transformar em um projeto de montagem [todos se levantam e fazem um círculo com as taças nas mãos]. Por isso que eu uso nos meus artigos e textos a definição de cidade como dramaturgia, porque, para mim, a cidade é um espaço a ser lido e não um espaço para complementar, cenográfico, de uma ideia [voltando à pergunta do Amir: o que é uma cidade?]. Eu não penso a cidade cenograficamente, mas como informação, como texto. A cidade tem que interferir em nós e não o contrário. Um brinde à cidade e ao encontro! [Todos brindam, festejam, se abraçam, se beijam. Roberto, Francis e Tânia saem às pressas para o teatro. Eles têm espetáculo essa noite. Tiche e André me ajudam a recolher as taças enquanto Amir e Rosa dançam em torno da mangueira].*

Minutos depois eu abro os olhos, estou deitado no tapete da sala com fotos e textos espalhados pelo chão. Percebo que tudo não passou de um encontro produzido por minha imaginação, pelo meu desejo, mas algo desse encontro fictício ficou em mim, mesmo porque, separadamente, eu encontrei cada um desses personagens e as palavras de cada um deles ainda ecoam em mim. E revisitar esse diálogo me fez acreditar que é realmente da relação

corpo-lugar-artista-cidadão que se constitui o teatro que eu acredito e essa relação pode se materializar, nos termos como defendo aqui, através da criação de *intervenções viárias* em nossas cidades.

É comum na fala de todos a prática de caminhar pela cidade, de observar o cotidiano e se relacionar com ele. Essa relação também se dá durante o processo de criação em que o ator abre sua percepção para dialogar com o público, possibilitando uma experiência única e singular por todos que ocupam o mesmo espaço. Ouvir o que a cidade tem a dizer, ouvir o ponto de vista de quem vive o lugar. Tudo na cidade é interessante e produz imagens e sensações para quem está disposto a vivê-la. Não tem como um artista que dialoga com seu tempo não se afetar com os fenômenos da vida, que acontecem a todo instante no espaço urbano. Por isso, ler, viver e habitar a cidade é diferente de contemplar e, para ser fiel às palavras de Tiche Viana, "*a gente só cria em relação com o mundo*", e não tem nada mais fenomenológico do que essa relação do ser no mundo e do mundo no ser. Deste modo, "a compreensão de ser-no-mundo como estrutura essencial da presença é que possibilita a visão penetrante da *espacialidade existencial* da presença". (HEIDEGGER, 2014, p.102) Nesse caminho do "ser-no-mundo", através da presença e da ocupação do lugar com a presentificação, Heidegger conclui que:

> A aproximação não se orienta pela coisa-eu dotada de corpo, mas pelo ser-no-mundo da ocupação, isto é, pelo que sempre vem ao encontro imediatamente no ser-no-mundo. A espacialidade da presença também não se determina, indicando-se a posição em que uma coisa corpórea é simplesmente dada. Sem dúvida, também dizemos que a presença sempre ocupa um lugar. Este 'ocupar', no entanto, deve ser em princípio distinto do estar à mão num lugar, dentro de uma região. Ocupar um lugar deve ser concebido como distanciar o manual do mundo circundante dentro de uma região previamente descoberta numa circunvisão. A presença compreende o aqui a partir de um lá no mundo circundante. (HEIDEGGER, 2014, p. 161)

Disponibilizar o *corpo-lugar* de cada ator/atriz em relação com o mundo através da ocupação de lugares na cidade é o que buscamos até agora e nesse sentido entendemos que ocupar é diferente de estar. O ocupar requer viver o lugar através da presença corpórea do ator e também de suas relações de "ser-

-no-mundo” com os entes que estão à sua volta, mas também com o mundo circundante ora próximo, ora distante. E no momento em que o ator, enquanto *corpo-lugar*, estiver totalmente em relação com o mundo, no nosso caso, um *mundo particular* que se constitui como *lugar-cênico*, é que acontecerá a *intervenção viária*.

No capítulo seguinte, aplicarei a *metodologia experimental* com a realização de uma segunda *intervenção viária*. Além disso, meus entrevistados serão novamente evocados para trazer à tona perspectivas e questionamentos sobre esse fazer teatral e o que essa prática aponta para o futuro.

4 Arquitetos de um teatro público

Houve um tempo em que eu andava pelas ruas do meu interior pensando como seria se eu não fosse.
Resta um pouco de mim no mar que banhava o meu corpo de criança, meus gritos ainda ecoam pelos longos corredores do colégio jesuíta.
Estou nos labirintos das memórias de alguém, nas esquinas onde deixei cair um lenço, um amigo.
Não sou mais aquela que dobrou a esquina, quando alcançar a praia já não serei mais a mesma. Um pouco de mim morre a cada passo. Mas ainda sou eu a que sobe as escadas. Ainda é a rua que me espera aberta. (BARRAL, 2015)

O teatro, ao longo de sua história, passou por várias transformações e este processo de se adaptar ao tempo gerou várias crises. Nesse percurso de evolução, idas e voltas no tempo foram necessárias, para que cada passo fosse dado com a intenção de fazer a prática teatral avançar em direção ao futuro. Assim o teatro se reinventou: entrou e saiu do edifício teatral, confundiu a cabeça da burguesia com textos que provocavam a inteligência da plateia com situações absurdas; se hibridizou com a *performance*, a dança, a música; experimentou o *happening*; ocupou espaços alternativos na cidade; invadiu a rua reconfigurando o teatro público, se conectou com o uso de novas mídias, entre tantas outras experimentações. Mas, o que vemos é que a crise é constante e necessária para que o teatro continue existindo e se reinventando para o bem de todos.

Ainda em Paris, em um dia como outro qualquer, fui lavar minhas roupas na lavanderia do bairro e, enquanto esperava a máquina fazer seu serviço, folheava uma revista que encontrei ali, esquecida por algum cliente. A revista em

questão era a *Le fígaro magazine*, que vem encartada no jornal *Le fígaro*[1] todos os domingos. Folheava despretensiosamente até me deparar com a seguinte manchete: "Será a morte do teatro?" O dossiê escrito pelo jornalista Jean-Luc Jeener tratava, segundo suas palavras, do desaparecimento do "verdadeiro teatro" por razões econômicas, mas, não só por isso. Os outros motivos estavam relacionados ao surgimento de cada vez mais monólogos e *one-man-shows*, à abertura de cafés-teatro com *shows* de variedades e à substituição, em alguns casos, da atuação por leitura de estórias. Muitos atores, para continuar trabalhando no teatro, estão aderindo à tendência de ler em cena poemas, contos ou histórias de vida como biografias de personalidades.

A crise, nesse caso, apesar do destaque estar relacionado às dificuldades enfrentadas pelas salas de teatro, públicas e privadas, na França, se reflete também na necessidade de atores e diretores se reinventarem, experimentarem outra forma de se comunicar que não passe obrigatoriamente por textos clássicos e por grandes produções, como é o costume no país de Molière. O interessante no que pude perceber nos teatros dos arredores de Paris, onde é mais garantido encontrar montagens que arrisquem um diálogo com práticas contemporâneas e que não estejam tão atreladas ao teatro clássico francês, é que essa crise criativa é ainda resolvida nos limites da caixa cênica das salas de espetáculo.

O teatro francês ainda não descobriu o que a cidade tem para oferecer, seja como dramaturgia ou como lugar para abrigar suas criações. Nos palcos dos teatros na França você pode ver de tudo. Pode chover ou nevar, mas tudo está protegido pela caixa cênica. Talvez seja essa a forma dos artistas franceses enfrentarem a crise: lavando a roupa suja em casa (no palco) para depois ganhar o espaço urbano com mais segurança.

Refletindo sobre estas questões, o escritor francês Denis Guénoun estudou o fenômeno da crise na obra *O teatro é necessário?*. Uma questão contundente para estampar a capa de um livro. Para Guénoun, a questão está entre o teatro que se faz e o teatro que se vê e que, para se manter de pé, é preciso que estas duas ações – o ato de produzir e o ato de olhar – se orquestrem con-

1 "Est-ce la mort du théâtre?", matéria publicada na revista *Le fígaro magazine*, no dia 29 de maio de 2015.

juntamente. Mas, segundo Guénoun, a crise está também na necessidade do teatro extrapolar o uso do edifício teatral e com isso envolver mais o público nas produções:

> O momento que vivemos está marcado pelo divórcio entre ambas: aprofunda-se a separação entre o teatro que se faz (ou que se quer fazer) e o teatro que se vê (ou que não se quer mais ver). Atores e espectadores caminham sobre trilhos cujo trajeto é divergente: o teatro está abalado, o edifício não se sustenta mais. (GUÉNOUN, 2004, p. 14)

Um dos focos importantes que busco analisar neste livro é a expansão do debate sobre a utilização da cidade como suporte para a criação em teatro. E, com essa imersão na cidade, necessariamente tivemos que passar por áreas do conhecimento como a geografia, a arquitetura e o urbanismo para darmos conta da complexidade que é trabalhar com a transdisciplinaridade.

Hoje em dia, é possível identificar, nos cadernos de cultura dos principais jornais do país, a utilização de termos como "lugar", "não-lugar", "geografia da cena", "intervenção urbana", "paisagem sonora", entre outros, para descrever processos criativos, ou concepções cênicas, mas o que percebo é que muitos artistas se apropriam destes termos sem se aprofundar no que eles realmente significam, dando a esse fenômeno um caráter de modismo. A proposta aqui não é dar conta de todos esses conceitos, mas, sim, através do conceito de lugar, desenvolver uma metodologia a ser experimentada por atores que têm a cidade como base de suas criações. E é justamente o conceito de lugar que nos fará passar por esses outros conceitos tão importantes no desenvolvimento das práticas de um teatro urbano.

Neste capítulo, unirei e analisarei processos de encenadores no que diz respeito ao trabalho com o ator, recorrerei mais uma vez a meus entrevistados na discussão sobre os rumos apontados pelo teatro feito no espaço urbano através de seus processos criativos, além de apresentar e analisar a aplicação da *metodologia experimental* na realização da *intervenção viária* "Atenção: artistas trabalhando!".

Passaremos por processos coletivos de criação nos quais o ator não é um mero reprodutor de indicações do diretor, por trabalhos que coloquem o ator diariamente em contato com a criação: "Herdadas da década de 1960, essas escrituras coletivas, das quais o *Living Theatre* foi exemplo memorável, se dissol-

veram a partir dos anos 1980 e, daí em diante, os processos tornaram-se novamente mais individualizados". (FÉRAL, 2010, p. 37)

Durante os anos de atividade do grupo, incluindo as residências na Europa, o *Living* funcionava como uma comunidade e, mesmo quando utilizava as salas de ensaio, a filosofia que guiava os processos de criação era a filosofia de quem está na rua, de quem utiliza a cidade como forma de luta contra intolerâncias, repressões e violências. A filosofia de quem vive o teatro com paixão e anarquia. A história do *Living* foi

> marcada por uma profunda coerência de pesquisa com a arte, e de vida; uma história em que o teatro é, com rigor de qualidade e paixão pelo trabalho, um instrumento pelo qual uma experiência interna e interior procura os modos de construir relações com o exterior, com os outros. (FÉRAL, 2010, p. 80)

Os artistas do *Living*, capitaneados por Julian Beck e Judith Malina, eram a favor de tudo o que aproximava e unia a cena do/ao público. O grupo defendia uma convivência em comunidade entre seus participantes, o que fazia com que cada membro fosse responsável pela forma de andamento da companhia, como metáfora para o modo como eles desejavam que caminhasse o mundo. (BINER, 1976)

Entre guerras judiciais, prisões, multas e despejo, o grupo resolve, em 1964, deixar os Estados Unidos e se exilar em Londres. Daí em diante, o grupo segue em viagem pela Europa. Uma viagem transformadora regada a drogas e experiências religiosas ligadas especialmente à Cabala e também pelo diálogo com o pensamento e a obra de artistas como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Bertolt Brecht e Jean Genet. Esse período fez com que o grupo se envolvesse com o que mais tarde seria chamado de "Teatro de Guerrilha". E foi na França, no festival de Avignon, na edição de 1968, que o grupo, por ser impedido de apresentar o espetáculo *Paradise now* gratuitamente nas ruas da cidade, resolve abandonar o festival e retornar aos Estados Unidos com mais questionamentos e desejos de que o grupo ocupasse as ruas com seus discursos libertários.

Outro exemplo é o *Théâtre du Soleil*, coordenado pela encenadora francesa Ariane Mnouchkine, uma das poucas companhias que sobreviveram ao tempo e às mudanças que o teatro vem vivendo ao longo dos anos, uma companhia que é centrada no trabalho de criação e não no trabalho de produção. Mesmo

não se debruçando sobre o diálogo direto com a cidade, a investigação do grupo na relação da cena com o espaço é de fundamental importância para as artes cênicas. Por isso, o grupo ocupa há mais de quarenta anos *La Cartoucherie*, um grande espaço onde eles moram, ensaiam e se apresentam: O teatro como comunidade em diálogo com a cidade.

E foi também no ano de 1968, ano importante para o *Living*, que, estimulados pelos acontecimentos de maio de 1968 com a tomada das ruas pelos estudantes de Paris reclamando por liberdade, que o *Théatre du Soleil*, através de seus participantes, se inquieta e decide dar início a uma vida comunitária, aprofundando, com isso, o sentido da atividade teatral, se posicionando politicamente em relação aos fatos históricos e construindo, assim, suas próprias posições diante dos acontecimentos. E o grupo buscou inspiração em Brecht e Artaud, na *Commedia dell´arte,* no teatro oriental, mas também na vida que circula pelas feiras, praças e ruas. A vida que alimenta o trabalho dos atores. Uma prática que se sustenta até hoje e que define o próprio teatro contemporâneo que, na visão de Paulo Vieira, professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba,

> Vive entre a tradição e a modernidade. Afirmar tal coisa parece um paradoxo, e, pensando melhor, é um paradoxo. Que foi estabelecido sobretudo depois da tempestade e do ímpeto das vanguardas históricas, quando todas as certezas ruíram, quando a busca pelo novo, pela nova arte que expressasse um novo tempo, uma nova linguagem, um outro ponto de vista, algo sintonizado com a relatividade das coisas e que pudesse expressar essa relatividade, fez com que o olhar para o futuro de alguma maneira invertesse a direção e apontasse para a permanência de um passado no presente, um passado nem sempre tão visível, uma tradição que se mantém, e por isso é atual, é moderna, é contemporânea, é o cerne de uma arte. Por exemplo: as técnicas corporais do ator, mas não do ator de *boulevard,* mas do ator de feira, da rua, do circo, da *commedia dell´arte* italiana, uma tradição que de alguma maneira aproxima o Ocidente do Oriente. (VIEIRA, 2010, p. 22)

No Brasil, um dos principais exemplos nesse campo é o grupo paulista "Teatro da Vertigem". O grupo surgia no início de 1990 com a reunião de jovens artistas saídos da universidade e que mantinham o desejo de continuarem juntos, a princípio como um grupo de estudos. (ARAÚJO, 2011) De lá pra cá, o grupo já

ocupou com suas montagens uma igreja (*O Paraíso Perdido*, 1992), um hospital (*O livro de Jó*, 1995), uma penitenciária desativada (*Apocalipse 1,11*, 2000), as águas do Rio Tietê (*BR-3*, 2006) e até mesmo parte do bairro Bom Retiro em São Paulo com o espetáculo *Bom Retiro 958 metros*. Este último estreou em 2012 e fazia um passeio pela parte comercial do bairro, levando o público a viver situações que contam a história de formação do Bom Retiro e de vida de seus habitantes, em sua maioria imigrantes italianos, judeus e bolivianos. O grupo trabalha basicamente com a noção de *site specific*, a qual pressupõe que o estudo do lugar que abrigará a montagem é tão importante quanto o próprio espetáculo. A história do lugar precisa dialogar com a história que o grupo quer contar, precisa abrigar os personagens de forma orgânica, além de incluir o público dentro da vivência. Um fenômeno, aliás, que já vinha sendo anunciado por gerações anteriores de artistas e intelectuais.

Foi a partir do futurismo, iniciado em 1909 com a publicação do Manifesto Futurista, de autoria do poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, que as artes vêm se fundindo, se misturando, se reinventando em busca de novas possibilidades de manifestações artísticas.

Os artistas, vistos como utópicos, que deram início a estes processos de transformação, como o próprio Marinetti, viviam um momento em que "a arte conceitual, que privilegiava uma arte das ideias em detrimento do produto, não podia ser nem comprada, nem vendida". (GOLDBERG, 2001, tradução nossa, p. 7); era uma época de plena ebulição criativa e, nesse período, qualquer ação, qualquer transgressão eram consideradas arte, mas uma arte como provocação da própria arte. Entre formação e desaparecimento de um movimento artístico a outro surgiu o Utopismo, que agregava artistas oriundos do Dadá e do Surrealismo:

> As características essenciais do Utopismo do século XX tornaram-se claras nesses movimentos do pré-guerra. Os partidários dessa tradição visam não somente a integração de *arte e vida,* mas a de todas as atividades humanas. Criticam a separação social e acreditam no conceito de totalidade. (HOME, 2004, p. 17)

Esse processo de transformação continua até hoje e tanto o espaço urbano quanto a vida de quem vive a cidade acompanham esses movimentos que, além de fazerem o teatro avançar no tempo, mantêm o frescor dessa arte tão

antiga. O teatro de invasão, por exemplo, é uma prática que aponta novas direções para o teatro contemporâneo feito na rua:

> A noção da cidade como objeto cultural tem um papel-chave na modulação desta abordagem. É possível tomá-la como uma fala, uma narrativa que define o que somos. O teatro de invasão seria então uma nova escritura da cidade. O ator que invade a rua e incomoda o transeunte está deformando as linhas que definem a cidade e desta forma exige que nosso olhar suponha uma nova escritura que sustenha o fenômeno espetacular. (CARREIRA, 2008, p. 75)

O encenador e pesquisador André Carreira, um dos principais expoentes no Brasil na criação de um teatro público, desenvolveu o chamado "teatro de invasão" para definir sua prática e fazer avançar a reflexão do teatro feito para e no espaço urbano. Juntamente com os grupos "(E)xperiência Subterrânea" de Florianópolis/SC e o grupo goiano "Teatro que Roda", Carreira exercita o que chama de nova escritura da cidade, tornando a relação entre teatro e cidade mais orgânica, substituindo o *status* de "palco" para dar à cidade o *status* de dramaturgia, a ser escrita e lida não somente pelos atores, mas também por quem vive a cidade. E é o próprio Carreira quem nos explica esse processo, ao responder que tipo de teatro ele pratica e se é importante "denominar" nosso processo criativo.

Essas questões surgiram também como questionamento aos diversos desdobramentos pelos quais passou o teatro, ao sair do edifício teatral, como, por exemplo, o teatro de rua, o teatro na rua, a intervenção urbana, a *performance*, o teatro feito em espaços não convencionais etc. Quanto a essa questão Carreira responde:

André Carreira:

> *[Depois de pensar um pouco] Rapaz!!! Olha as coisas tem nome porque a gente precisa explicar para a gente mesmo alguma coisa. Nome é uma forma da gente se apropriar das coisas, ser um pouco dono delas. Os artistas adoram nomear suas coisas diferentes porque o dele é mais lindo do que do outro. Na maioria das vezes a gente coloca o nome no sentido de deixar mais claro, de diferenciar. Por exemplo, eu chamo de 'teatro de invasão', 'teatro de ocupação' para ajudar entender que não é igual a teatro de rua da circunferência [desenha com o dedo um círculo na mesa], do semicírculo. Agora, o que acon-*

tece é que essas nomenclaturas elas são instrumento que a gente não pode acreditar muito nelas porque se a gente for, realmente, olhar os objetos que estão nomeados, a gente vai encontrar dentro desses objetos muitas coisas semelhantes que a gente eventualmente chama por nomes diferentes. [Pausa] Vamos fazer uma listinha rápida para pensar: Teatro de rua, teatro na rua, intervenção urbana, teatro de invasão, teatro de ocupação, teatro ambiental na cidade, teatro da cidade, todos eles alguma coisa vão ter em comum e vão ter pequenas diferenças. Acho que a maioria das pessoas que chamam de intervenção urbana [pausa] está tentando fazer uma espécie de diferenciação com um teatro que supõe uma dramaturgia predeterminada, num sentido mais performativo, mas se a gente for pensar numa abordagem mais filosófica o teatro não pertence à rua, por isso que nas cidades existem regras que impeçam ou dificultem porque não é da natureza da nossa cidade contemporânea receber o artista, você precisa ter vários documentos autorizando seu espetáculo na rua. Alguém está te dizendo: 'Você não é natural daqui, você tem que ter autorização'. As pessoas podem vir com explicações da Idade Média, do trovador, do carro de Téspis, mas no modelo do capitalismo moderno o teatro não está ali. O teatro foi deserdado da rua. Agora com o patrocínio, os editais, o capitalismo descobriu uma maneira de fazer rentável o teatro na rua. O teatro estava desterritorializado daquilo que é a arte. A minha geração é que conseguiu colocar 'teatro de rua' e 'teatro na cidade' nos dicionários. Toda historiografia sobre teatro de rua é muito recente.

Essa resposta de Carreira me animou a refletir por que eu me dediquei a desenvolver a categoria *intervenção viária* para esta pesquisa. E a resposta é justamente a de que, em um certo momento de minha vida, eu me encontrava um pouco desanimado com a prática teatral, mas eu também não me animava a desenvolver atividades ligadas à *performance* e à intervenção urbana, simplesmente porque eu precisava continuar no campo do teatro pensando no trabalho com atores e também considerando essa dramaturgia que a cidade é. Então um dia, entre um deslocamento e outro na cidade de Salvador, eu li uma placa da prefeitura que dizia: "Atenção: intervenção viária" e em tom de brincadeira eu disse para meus amigos que me acompanhavam: "*Pronto! É isso que eu vou fazer: intervenção viária*". Mas ali, naquele momento, eu não sabia exatamente o que isso poderia ser se transposto para o campo da arte. Dentro dos procedimentos urbanísticos é claro que se tratava de mais uma obra pública que pos-

sivelmente iria melhorar o fluxo das pessoas e dos carros naquela via pública específica. Mas foi o nome que me seduziu. Foi a possibilidade de me debruçar sobre uma prática que seria nova, pelo menos para mim, o que me animou a investigar o que poderia vir a ser, no fazer teatral, uma *intervenção viária*.

Muito tempo se passou, mas, em mim, esse desejo ficou guardado, talvez esperando chegar o momento certo de realizar essa vontade de experimentar algo particular e especial para mim em uma pesquisa intensa. E hoje, aqui, depois de anos se passarem, é que me conscientizo que esse desejo foi mais do que a simples necessidade de negar um envolvimento com a *performance* e a intervenção urbana. Depois de parar e pensar nas palavras ditas por André Carreira é que percebo que foi, ainda no Mestrado, que eu realizei de forma inconsciente a minha primeira *intervenção viária,* que, ali, no âmbito daquela pesquisa, era definida como "ação cênica" (BRITO, 2012): hoje, com o amadurecimento de minhas indagações, concluo que a ação cênica "Mestra de obras" se encaixa mais nos moldes de uma *intervenção viária*.

Figura 17 – Gildete Silva durante a realização da ação cênica "Mestra de obras", realizada na cidade de Itambé/BA, no dia 17 de jun. de 2010

Foto: Produzida pelo autor.

Durante minha pesquisa de mestrado, na tentativa de realizar o desejo de uma de minhas entrevistadas em ser modelo, propus a ela realizarmos um ensaio fotográfico nas imediações de uma obra (viária) que há dias atrapalhava o acesso dos estudantes na entrada e na saída da escola. Como forma de chamar a atenção da prefeitura, criamos o personagem de uma mestra de obras linda e eficiente, que chegaria no canteiro de obras para estimular com sua beleza o andamento dos trabalhos. Claro que esse é um exemplo de um esboço do que viria a ser mais tarde considerado por mim como uma *intervenção viária*, mas sinto que foi ali, naquele momento, que nascia o embrião da ideia de trabalhar mais estritamente com uma proposição artística ligada aos procedimentos urbanísticos.

Agora, estimulado pela resposta de André Carreira, reúno aqui, também, a opinião dos outros entrevistados, ainda buscando problematizar a necessidade de pensar sobre o teatro que cada um faz hoje e se cada um identifica diferenças nessas diversas categorias nas quais a linguagem teatral se desdobrou. Em relação às diferenças, Tiche Viana diretora do grupo "Barracão", é categórica:

Tiche Viana:

> *Para mim eu não vejo diferença nenhuma entre 'teatros'. [Enfática] Teatro para mim é uma coisa só, aconteça aonde acontecer. Entendo que tenha vários nomes, classificações. Mas isso só cria um problema para quem faz, porque quem faz fica preso a isso e tem que responder muitas questões. [Séria] Discutir teatro na rua e teatro de rua, eu acho que é falta do que fazer. O teatro era na rua porque era onde tinha gente. Teatro é uma coisa que acontece entre nós, a diferença é que um de nós traz algo para provocar esse acontecimento. O que nos diferencia são as formalizações que foram acontecendo. A arte é essencialmente a mesma. Eu preparo um ator do mesmo jeito, seja para trabalhar na rua ou para trabalhar na sala ou na televisão. Na rua ele tem que trabalhar numa potência 'X', no teatro a potência 'Y' e na televisão a potência 'Z'. Porque tudo tem que atravessar. É uma questão de linguagem. Quando o teatro foi para a sala foi porque descobriram que o público podia pagar e como não cabia todo mundo na mesma sala o espetáculo tinha que ser apresentado vários dias. Eu preferia que o teatro que é feito na rua fosse o mesmo feito nas salas, porque dá nos nervos essa formalização de que todo mundo entra e fica quietinho. [Falando valorizando cada palavra] O teatro é um lugar de expressão, seja na rua ou na sala.*

O diretor do grupo carioca "Tá na rua", Amir Haddad, apesar de também se sentir cansado com essa necessidade de nomear e separar o teatro que é feito dentro da sala do teatro daquele que é feito fora da sala, nos apresenta uma diferença entre essas duas práticas que vai além de questões estéticas, como podemos conferir no trecho a seguir.

Amir Haddad:

> *[Um pouco nervoso em ter que voltar a esse assunto] Essa é uma discussão que fica toda hora indo e vindo e ela é recorrente, cansativa, porque é difícil você esclarecer totalmente, mas tem uma diferença. A diferença não é porque um é na rua e outro não é na rua. A diferença, que é mais difícil de entender, é que o que é feito dentro de uma sala fechada é produção de uma classe social. Quem desenvolveu essa linguagem que está ali foram as classes médias da burguesia. Esse teatro não tem a classe popular que Molière e Shakespeare tinham. Esse teatro passa a servir uma classe que começa a frequentar os teatros públicos que não eram nem no palácio do rei e nem na praça pública. São teatros públicos para onde a burguesia protestante vai assistir seus espetáculos. Sem a algazarra das ruas, a promiscuidade e a imoralidade. Teatro público onde em tese todo mundo pode ir, mas que o populacho não frequentava. Durante muito tempo representamos para essa classe social, que quando se sentou na plateia sabia muito bem o que ela queria ver e de que jeito queria ver, de acordo com os valores novos de prosperidade material. Essa burguesia ficou sentada nos teatros. Inevitavelmente passamos trezentos anos atendendo os interesses dessa classe. Não tem como você fazer teatro e não se adaptar às necessidades do seu público que está diante de você [aponta para mim]. O teatro se fez nas salas fechadas com propostas muito claras de uma representação ligada aos valores da ética e da estética da burguesia. E quando você vai para a rua a primeira coisa que você entra em choque é saber que não é a burguesia que está ali. Ali, diante de você, está uma complexidade social muito grande e que aqueles valores que você acreditava [faz vários movimentos com os braços] eternos, herméticos, intransponíveis, irremovíveis, insubstituíveis vão para o chão na hora. As paredes das casas que foram construídas com muito tijolo, elas ruem. A questão na rua ou não na rua se resume na ideologia. Na sala fechada é um grupo social, na rua não tem grupo social. Aberta, franca, espacial. Essa era a estética que começava com a ida do teatro para a rua. O cenário era a rua, a própria cidade. A linguagem é determinante. Mudar o espaço não*

significa que você mudou a linguagem. Se você muda a linguagem você pode fazer interferência em todos os espaços. Eu faço um rompimento com a linguagem. O conteúdo só adquire forma depois que ele é manifestado [respira longamente]. O nosso espetáculo não depende da forma. A gente precisa de conteúdos vivos, de movimento.

Para Francis Wilker Carvalho, do grupo "Teatro do Concreto", sediado em Brasília, que vive esse trânsito entre o teatro feito nas salas e o teatro feito fora do edifício teatral, é fácil fazer essas relações, mas o importante entre essas linguagens é, segundo ele, manter a relação entre as pessoas e favorecer o encontro através da presença de artistas e público em um mesmo espaço.

Francis Wilker Carvalho:

Eu acho que tem distinções sim. Para mim é difícil se contentar com uma categoria só. Quando eu penso no meu trabalho específico com relação ao espaço urbano, eu poderia falar de 'site specific', eu poderia falar de teatro de invasão, falar de teatro do real; poderia falar de um conceito muito interessante chamado 'composição urbana' do grupo 'Corpos Informáticos' de Brasília. Nenhum desses conceitos isolados me satisfaz, mas eu vejo que, o que eu tento fazer está nessa zona de encontro de todos esses conceitos. Onde eles se contaminam de alguma forma. É difícil pensar que nome dar para isso. Hoje eu chamo de 'encenação no espaço urbano', mas para pensar e refletir isso eu recorri a esses diferentes conceitos. Vi também nas artes plásticas um conceito simples da Lígia Pape chamado 'espaço imantado', ela vê a relação das pessoas nas ruas como teias, isso me interessa. É um hibridismo. [Suspira] Tem uma imagem que ilustra bem essa reflexão que foi durante os protestos que tomaram conta do Brasil, em 2013. Eu me lembro como hoje, a tarde no meu apartamento em São Paulo, estudando, e aquela manifestação inteira passando na porta do meu prédio. Era um ruído tão grande, tão forte e ao mesmo tempo tão agressivo de vidraças sendo quebradas que eu olhei pela janela e eu tremia olhando para aquilo tudo e pensei: 'Nossa! Para quê que serve esse mestrado em teatro que eu estou fazendo diante desse mundo?'. Contando isso aqui, me fez lembrar, e eu não tinha feito essa relação, uma coisa que marcou muito quando eu li o Piscator, ele na guerra, ele olhar para aquilo e dizer: 'Qual o sentido do teatro diante da barbárie?'. Pensar para onde as coisas apontam nesse tempo que eu vivo para mim é muito difícil porque eu vejo tudo em crise. Vejo o jornalismo em crise, vejo o modelo de política do meu país em

> *crise, o modelo de educação do meu país em crise, eu vejo profissões acabando, profissões sendo criadas. Então uma sensação de movimento tão grande nesse tempo que a gente calhou de estar habitando a Terra que parece muito difícil precisar alguma coisa. Está tudo tão móvel, mas eu intuo que a tendência talvez seja um lugar cada vez mais relacional para o teatro. Pelo menos para as pessoas que se interessam por um teatro que não está na categoria preconceituosa do que eu estou chamando comercial, porque no final todo artista quer vender seu ingresso e pagar suas contas, mas o comercial dos modos de produção e nas ideologias que movem esse fazer. Eu penso que esse teatro procure cada vez mais uma dimensão relacional e uma dimensão de experiência. Numa sociedade em que a gente é mediado o tempo todo pela tecnologia, pela ideia de não presença, não da presença concreta, mas da presença virtual. Todo mundo tem uma sede cada vez maior de participação. Parece que a gente vive uma necessidade maior de experiência mesmo. Alegra-me pensar que as quartas paredes caiam cada vez mais e que o teatro seja um espaço de convívio. Uma prática de convívio, de fazer algo junto. Mas eu acho bom que tenha espaço para todo tipo de teatro. O mundo seria mais pobre se só houvesse um único tipo de teatro mesmo, porque essas práticas contemporâneas chega um momento que vão produzindo seus clichês e começam a cristalizar algumas formas. A gente vai ser desafiado a reinventar essas formas. Não sendo um teatro doutrinário, um teatro palestra, um teatro asséptico, eu acho bom. Que as formas se multipliquem e as formas de encontrar o outro se multipliquem.*

Essa relação que Wilker faz do teatro com a barbárie Artaud fez com a peste: Um teatro que não pode ser pensado sem levar em conta o que se passa diante de nossos olhos nas ruas e cidades, nos países e nações. Nascido no final do século XIX e grande pensador do teatro no século XX, Artaud foi considerado filho da peste vinda do próximo Oriente em direção à França, no navio onde se encontravam suas futuras avós. É impossível pensar o teatro proposto por Artaud sem levar em conta os fatos vividos por ele, como a peste e os internamentos constantes em sanatórios, por exemplo. No pensamento artaudiano,

> Se o teatro é essencial como a peste, não é porque ele é contagioso, mas porque como a peste ele é a revelação, o realce, o impulso para o exterior de um fundo de crueldade latente pelo qual estão localizados sobre um indivíduo ou sobre um povo todas as possibilidades perversas do espírito. (ARTAUD, 2002, p. 44)

E são esses impactos do cotidiano, essas perversidades que o homem causa e sofre, que fazem Wilker refletir sobre o teatro que o move no mundo. Um teatro que, através do encontro, seja capaz de fazer pensar o mundo onde vivemos. Seja através das barbáries ou das crises que enfrentamos, mas também trazendo a esperança de dias melhores, quando seremos capazes de nos posicionarmos no mundo enquanto seres pensantes. Uma esperança de um mundo um tanto quanto diferente da realidade que vivemos agora. Na verdade, as barbáries e as pestes contemporâneas estão aí, nos acompanhando no tempo e se fazendo presentes, enquanto o teatro anda a passos lentos, isso quando não recua e retrocede para continuar vivo. Uma preocupação que Maria Rosa Menezes também tem. No final de sua fala sobre as diferenças entre as linguagens artísticas, podemos perceber esse sentimento de desânimo com o que é feito no campo da arte na atualidade, em relação ao que era feito nas décadas de 1960 e 1970, por exemplo.

Maria Rosa Menezes:

> *Tem. Eu acho que tem [pausa]! Não é porque eu gosto de hibridar, que eu acho que as fronteiras precisam ser rompidas que não existe a dança, o teatro, a performance e a intervenção. Existem! Agora as linhas entre elas precisam ser rompidas. O teatro de rua tem uma história política, experimentos que grupos fazem há muito tempo e que geralmente acontecem em um roda, em um espaço delimitado, mas é diferente do teatro na rua que está sempre aberto à arquitetura, a uma dramaturgia do espaço que dialoga com todo o lugar. O termo dramaturgia é muito importante. É diferente de texto. Um diálogo entre o corpo, o espaço, o uso dos espaços, tudo que está ali, incluso. Toda uma história de relações. Olha o que a Pina Bausch fez com a dança. Extrapolou os limites das linguagens. Mas eu não posso dizer que a transdisciplinaridade vai dominar o mundo. Não [silêncio]. Ainda existem limites entre uma coisa e outra. Nas décadas de 60, 70 os artistas eram muito mais inventivos que hoje. Corriam mais riscos. Nós estamos vivendo tempos dissimulados. Está tudo pulverizado [fica um pouco parada pensando um pouco talvez sobre o que acabara de dizer].*

Nesse contexto, a revista *Select: arte e cultura contemporânea* convidou artistas, galeristas, curadores e pesquisadores para definirem, segundo eles, o que é *performance*, como uma maneira de atualizar a reflexão sobre essa ma-

nifestação estética tão maleável em seus usos e significados. Personalidades, como a crítica e curadora Christine Mello e o *performer* Lucio Agra, deram suas opiniões, mas a que, para mim, foi a mais abrangente na definição foi aquela dada pela curadora e pesquisadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), Cristina Freire. Segundo Freire:

> A palavra *performance* tem muitos e contraditórios sentidos na atualidade. Sua origem nas artes cênicas desqualificou para muitos artistas seu uso no campo das artes visuais, em especial nos anos 1970. Artistas mais politizados, sobretudo latino-americanos, consideraram o termo *performance* inadequado, na medida em que teatralizava ações e situações, esvaziando seus conteúdos políticos. Na atualidade, *performance* presta-se a qualificar uma categoria tecnocrática, ironicamente ligada à avaliação de resultados no mundo dos negócios. Fala-se, por exemplo, da avaliação da *performance* de funcionários. Nesse sentido, muito longe dos artistas dos anos 1970, o conceito de *performance* insere-se num mundo cada vez mais estruturado pelas normas de socialização performáticas, isto é: eficácia, iniciativa, flexibilidade, além de reiteração continuada de si mesmo. Assim, o termo *performance* designa tanto uma poética originária no teatro e utilizada pelas artes visuais como também se aplica à eficácia do capitalismo. (FREIRE, 2015, p. 39)

A *performance* só foi reconhecida como expressão artística nos anos 1970, depois de realizados vários experimentos e manifestos por artistas e pensadores vindos de movimentos como o dadaísmo, o surrealismo, o futurismo, o expressionismo e o cubismo. Atores, coreógrafos, figurinistas, poetas, músicos, bailarinos, pintores, diretores teatrais e escritores se uniram para reinvidicar uma arte viva e comprometida com um discurso engajado politicamente e menos comercial.

Tânia Farias, atriz do grupo "Ói nóis aqui tráveiz", de Porto Alegre/RS, também se incomoda com a insistente necessidade de diferenciar essas práticas. Para Tânia, o importante é ser coerente com seu discurso; ela acha que, apesar das diferenças, as características de uma prática vão se imbricando com as de uma outra, criando um híbrido de informações e referências, o que torna desnecessária a vontade de querer rotular o trabalho alheio. E é de forma contundente que ela começa sua reflexão:

Tânia Farias:

> *[Se levantando da cadeira indo se servir de um pouco mais de café] Eu acho um saco essas divisões. Eu me recuso a discutir isso quando dizem: 'Ah, você está fazendo teatro de rua não é na rua'. Eu não tenho paciência. E também acho que o povo da performance muitas vezes fica rotulando o que é e o que não é performance. Não existe teatro sem performatividade e tem muito ator fazendo performance e tem muito 'performeiro' fazendo performances muito teatrais e tudo pode ser performance e tudo pode ser teatro. Eu não estou interessada. A cena contemporânea ela é hibrida. Quando a gente inventou esses termos 'hibridismo', 'interdisciplinaridade', 'transdisciplinaridade', quando a gente começa a falar dessas coisas a gente só está identificando uma coisa que já está aí há um tempo, mas a gente tem a necessidade de dar um nome a elas. Então a gente precisa aceitar que está tudo misturado, ficar criando divisões não existe, não existe nada puro. As pessoas ficam querendo um 'purismo' que eu sinceramente não vejo mais na cena. A gente não faz nada puro, a gente mistura tudo. A primeira vez que eu assisti um teatro de vivência do 'É nóis' eu caí para trás, eu vi que o teatro pode ser tudo. Eu via o teatro no teatro, palco italiano, os atores com texto, interpretando, e eu na plateia. Isso para mim era teatro. Quando eu vi um espetáculo do 'É nóis' as pessoas dançavam, cantavam, tocavam instrumento. Tinha todo um trabalho sensitivo da cena, eu sentia a cena, eu bebia, eu era tocada, eu era beijada, eu ia para um espaço pequeno, ia para um espaço grande. A cenografia me cercava, eu me sentia claustrofóbica, eu me sentia livre, eu tinha vontade de dançar, de chorar. Eu experimentava tudo em uma única encenação. Quando eu saí do 'Fausto' eu percebi que o teatro podia ser tudo e era aquilo que eu queria fazer. O teatro pode dialogar com tantas linguagens. Tudo ao mesmo tempo e envolver o público em sua totalidade. É isso ai que eu quero fazer.*

Esse hibridismo entre as artes continua até hoje e, em alguns casos, se mantém imbricado em processos criativos de vários artistas: presença de música ao vivo, bailarinos dividindo cena com atores, imagens fílmicas substituindo cenários etc. Isso dificulta para os artistas a separação/distinção dessas linguagens na atualidade, como podemos verificar nas palavra a seguir, de Raquel Scotti Hirson, do grupo "Lume de Teatro", com sede em Barão Geraldo-Campinas/SP:

Raquel Scotti Hirson:

> *[Pensativa] Eu acho que todos eles de alguma maneira mobilizam as pessoas de um jeito diferente, pelo menos diferente da opção de ir ao teatro, mesmo que seja num espaço fechado, num teatro ou numa sala, eu acho que a própria estrutura mobiliza aquele que vai assistir, mobiliza de uma maneira diferente, mas principalmente aquele que nem está esperando que o teatro chegue até ele, que a performance chegue até ele [para um pouco para pensar observando seu entorno]. É muito diferente quando você é surpreendido por algo que é o que eu chamaria de teatro "na rua", que é você trazer a estrutura do teatro para a rua. Talvez eu seja um transeunte que decide mudar o meu percurso e parar para assistir, é uma sensação, e outra sensação é o teatro que quase te obriga a mudar de rumo por que ele te atinge, ele entra na sua frente, você opta por olhar ou não olhar, quando você vê alguma coisa aconteceu, nem que seja só você ter de mudar de calçada, porque aquele negócio invadiu a calçada que você estava. [Pausa] Às vezes você não sabe se o que está acontecendo é teatro ou performance, essa sensação de que tem algo diferente acontecendo no caminho que eu sempre passo, tem algo diferente acontecendo nessa cidade. Uma pessoa, uma pintura, um som. Tem algo diferente e que às vezes eu não sei exatamente definir o que é. Se alguém está fazendo aquilo para me provocar ou se eu estou sendo provocada como sou provocada por várias outras coisas que acontecem na rua no dia a dia. Eu acho que tem muitas diferenças, tanto do espectador quanto de quem atua também. Eu sinto que me coloco de maneira diferente também. Quando eu estou num espaço fechado eu canalizo a minha energia para uma direção bem precisa e quando eu estou na rua eu não tenho como canalizar, eu tenho que abrir tudo e para todos os lados eu tenho que estar aberta. Quando eu estou num espaço fechado eu tenho como organizar melhor onde eu estou jogando essa vibração.*

Essa aproximação entre teatro e *performance*, que muitas vezes dificulta a distinção entre um e outro, foi vantajosa para as duas partes. De um lado, o teatro se reinventou, saindo de uma zona de conforto para mergulhar em novas possibilidades de uso do espaço, no trabalho com o ator, no que diz respeito à voz e ao corpo, mas também à possibilidade do surgimento de uma nova escrita, uma nova dramaturgia que valoriza as imagens e as ações e não somente a palavra. A *performance*, por sua vez, reaproximou-se do recurso da teatralidade, no intuito de tornar mais rigoroso o processo criativo, além de se dedicar ao estudo de recursos para figurino, cenário e até mesmo atuação. Seguindo esse

raciocínio, Roberto Audio, ator do grupo paulista "Teatro da Vertigem", prefere não se preocupar com as diferenças entre uma e outra linguagem, para ele, que está no campo da experiência, é mais importante praticar e deixar que os outros se dediquem a esse "serviço".

Roberto Audio:

> *Eu não sou aquela pessoa que vai querer entender as diferenças das manifestações artísticas, aliás, algumas coisas eu descubro fazendo, realizando. Se eu ficar querendo explicar tudo para mim ou querer explicar tudo para o outro eu perco tempo naquilo que eu quero realizar, naquilo que eu sinto vontade, que está pulsando em mim. Mas existe sim, claro. Mas não quer dizer que é melhor ou pior. Eu não estou afim de respostas, eu estou descobrindo coisas. Esta instabilidade é importante para mim.*

Pensando nisso, Patrice Pavis, professor de estudos teatrais na Universidade de Paris VIII, analisando os efeitos de teatralidade, dramaticidade e performatividade na encenação contemporânea, propôs a criação dos termos *mise-en-perf* ou *performise* como neologismo para *performance + mise-en-scène*. Assim, ao contrário de buscar diferenças, aliaríamos em nossas criações o que nos atrai entre uma e outra linguagem e a dosagem desse uso caberia a cada um a depender de suas necessidades e preferências. Para Pavis:

> A tradição francesa, e mais geralmente a "continental", concebe o teatro como representação ligada ao espetáculo, à teatralidade, termo utilizado pelos formalistas russos (por contraste à "literalidade") e pelos encenadores do começo do século XX (Meierhold, por exemplo). A tradição anglófona, ao contrário, conhece apenas o termo *performance*, que utiliza ao mesmo tempo para representação cênica teatral, propriamente dita, e para qualquer tipo de cultural-*performance*, não somente do espetáculo, mas da atividade que realiza uma ação (rito, ritual, cerimônia). (PAVIS, 2010, p. 39-40)

Seguindo esse percurso de apropriação da cidade, profissionais ligados às artes cênicas começam a ocupar este imenso palco aberto com todas as possibilidades de intervenção artística. Várias companhias teatrais e encenadores no Brasil e no mundo já experimentam realizar suas criações em espaços alter-

nativos. Muitos, inclusive, criam seus espetáculos pensando na cidade como palco para estes acontecimentos. Essa busca por um novo espaço para abrigar as encenações pode ser relacionada com as provocações de Antonin Artaud e seu *Teatro da Crueldade*, que criou um tratado-manifesto de como o teatro seria concebido, escrito e interpretado segundo seus princípios. Como seus experimentos ficaram mais divulgados no campo da teoria, somente 30 anos depois é que começaram a florescer produções inspiradas nas teses artaudianas (ROUBINE, 1998):

> O cansaço diante das práticas conhecidas, e talvez um questionamento de um brechtianismo que começava a afundar-se no academicismo, criaram um clima propício à (re) descoberta do Teatro da Crueldade. [...] As tentativas do Living Theatre nos Estados Unidos e, a seguir, na Europa, as buscas de Peter Brook na Inglaterra e de Jerzy Grotowski na Polônia constituem sem dúvida os empreendimentos mais rigorosos e bem sucedidos sob esse aspecto. (ROUBINE, 1998, p. 100)

E foi um pouco pelo cansaço de investir nessas práticas existentes, como a intervenção urbana, a *performance*, o teatro de rua e o teatro performativo realizado em espaços não convencionais, e também por sofrer com a crise, não só aquela pela qual o teatro vem passando, mas a crise que eu mesmo enfrento enquanto ator, diretor, pesquisador e produtor de minhas próprias obras, é que me veio o interesse de me debruçar na criação de uma *metodologia experimental* para atores e atrizes, como práxis desta pesquisa. A intenção é também a de trazer para o debate temas que possam estimular o público a pensar a cidade, a refletir sobre a cidade a partir da ocupação de lugares na cidade de Salvador.

O *CORPO-LUGAR* REVELANDO UM *LUGAR-CÊNICO* NA CIDADE

Um novo passo se inicia agora. Chegou o momento de experimentar a metodologia de forma mais orgânica e consciente: Essa metodologia, que veio sendo construída, pensada, vivida e experimentada no processo de pesquisa, e inicialmente apresentada/problematizada nos capítulos dois e três deste livro. Depois de nove meses de pausa para reorganizar as ideias, retomei o contato com os atores, para, agora sim, aplicar o que chamo de *metodologia experimen-*

tal para a criação de *intervenções viárias*. Tudo que havia sido vivido até esse momento serviu como reflexão para a criação dessa metodologia de bases fenomenológicas, com o intuito de revelar *lugares-cênicos* na cidade de Salvador a partir da ocupação e da vivência de *corpos-lugares* em um processo de criação e realização de *intervenções viária*s, como explicitado aqui neste livro.

Como dito, essa etapa consistiu em experimentar a metodologia de forma mais orgânica e consciente. Nos capítulos dois e três, apresentei a metodologia e como ela foi sendo aplicada e construída de forma intuitiva. Juntamente com os atores, fomos experimentando com o intuito de descobrir novas possibilidades, novos caminhos para chegarmos a uma definição mais clara de *intervenção viária* e também qual o lugar do ator nesse processo de pesquisa a partir da ocupação e da vivência de um lugar.

Nove meses se passaram desde a primeira *intervenção viária* realizada no Rio Vermelho. Nesse intervalo, viajei para a França e esse tempo foi necessário para que eu pudesse organizar o pensamento e refletir sobre o que seria importante realizar para dar um passo adiante na pesquisa. Em agosto de 2015, eu retornei ao Brasil, mas ainda precisava de um pouco mais de tempo para ter certeza do que buscava. O tempo, sempre o tempo me pedindo para parar e pensar. Parar e sentir o momento de avançar. Essa pausa se deu entre os meses de fevereiro e novembro de 2015. Enquanto isso, eu revisitei anotações, fotografias; conversei com os atores, refleti sobre todo o processo realizado até então. Era hora de voltar à cidade com os olhos da percepção e sentir qual lugar iríamos ocupar.

Diante das dificuldades, resolvi realizar sozinho esse processo de busca pelo lugar. Os problemas continuavam os mesmos: o tempo dos atores (ou a falta dele) e com isso a impossibilidade de reunir todos em um mesmo dia. Assim, minha primeira providência foi saber de cada ator sobre sua disponibilidade e seu interesse em continuar participando do processo; quando seria o período mais favorável para marcar a realização da última *intervenção viária*. Para essa etapa precisaria de mais comprometimento deles, por se tratar da aplicação da *metodologia experimental,* que, nesse momento, já havia sido melhor delineada e apontava um caminho, claro que um caminho aberto para novos acontecimentos, mas tínhamos um plano a seguir.

Outro problema habitual era pensar na segurança do lugar, já que não tínhamos dinheiro para uma produção mais elaborada; então, era também

uma questão de logística que o lugar tivesse fácil acesso para os atores e que apresentasse grande movimento – de veículos, passantes, usuários etc. Antes, eu havia tido a ideia de ocupar um viaduto na Avenida Suburbana, que liga o centro da cidade ao Subúrbio Ferroviário de Salvador, mas, além de ser um lugar que abriga moradores de rua, o que configurava um território ocupado, também serve de fuga para ambulantes que se escondem da fiscalização e de passagem para delinquentes que realizam pequenos furtos no comércio local. Então, conviver com toda essa diversidade e complexidade demandaria muito tempo e diálogo para que negociações fossem realizadas, de modo a garantir uma atmosfera propícia para a *intervenção viária*.

Assim, eu passei alguns dias angustiado dando voltas pela cidade, passando por lugares sem "lugaridade", sem relação nem convivência entre os poucos usuários presentes; eram lugares que eu já havia identificado durante a realização dos itinerários, descritos no capítulo dois, mas agora eu tinha também que seguir alguns critérios que surgiram depois, para a definição de um lugar para a segunda *intervenção viária*, ou seja: um lugar aparentemente sem uso ou com pouco uso, invisível aos olhos desatentos, utilizado apenas como passagem ou para curtas paradas; um lugar que necessitasse de vida, do estabelecimento de relações para se realizar enquanto lugar, que, ao abrigar *corpos-lugares,* pudesse se transformar em *lugar-cênico* através da realização de uma *intervenção viária*.

Eis que um dia voltando da praia com um amigo, da janela do carro, eu me deparo com a Praça Lord Cochrane, na Avenida Garibaldi. Essa é uma praça muito importante para o trânsito de Salvador. Em formato de rotatória, ela liga vários pontos da cidade e sempre apresenta um fluxo intenso de veículos à sua volta. Eu passo com frequência por essa praça, mas a observo sempre da janela do carro e, nessa perspectiva, o que vemos é uma praça vazia, com parte da vegetação devastada, com ares de abandono. A depender do horário, podemos ver alguns ambulantes que vendem seus produtos nas sinaleiras utilizando a praça para se proteger do sol ou fazer uma siesta. Também podemos identificar alguns usuários de drogas, que se aproveitam do pouco movimento para se encontrar ali. Enquanto esperávamos o sinal abrir, eu pensava: "*pode ser aqui!*". E eu aproveitava cada segundo que tinha de sinal vermelho para me convencer que estava ali o lugar que procurava. Aquela praça tinha tudo que precisava. Primeiro, mesmo se encontrando em um local bem movimentado da cidade,

grande parte da população só percebia a praça de dentro dos automóveis, de passagem; segundo, porque parecia uma área importante para a cidade, uma praça relativamente grande, com várias entradas e saídas, vários lugares que poderiam proporcionar o encontro e a pausa nesse movimento frenético à sua volta; terceiro, o abandono e a destruição dos equipamentos e do monumento na parte central, o que configurava a necessidade de uma intervenção. O sinal abriu e meu amigo, que parecia estar dentro de meu pensamento, disse: "*olha aí um lugar bom para você ocupar*!". Foi a confirmação que esperava. Ainda carregava a dúvida de que realmente se tratava de um lugar seguro: para quem vê de longe o lugar despertava certa insegurança. Resolvi apostar na praça e comuniquei a decisão aos atores. Independentemente de ter encontrado o lugar, ainda se fazia necessário a presença dos *corpos-lugares* para de fato ter certeza de que, ali, se daria uma relação entre eles.

O primeiro encontro foi marcado, mas até lá eu tinha que me organizar para que o tempo fosse otimizado. E me organizar significava também parar para pensar e refletir como conduziria esse encontro a partir de tudo o que foi pensado como metodologia para esse processo. Até então eu não sabia de quantos encontros eu iria dispor, porque dependeria da disponibilidade dos atores, mas a certeza era a de que, mesmo que individualmente com cada um deles, eu teria que ir, algumas vezes, na praça com os atores para que tivéssemos tempo para construir uma relação com esse lugar. E que dessa relação, dessa experiência, uma *intervenção viária* seria criada. O tempo é muito importante para esse processo, o silêncio, a pausa. Tudo isso faz respirar a pesquisa, dando espaço para que a reflexão se realize de forma intensa e que os fenômenos e situações surjam de modo natural. Foi aí que tive a ideia de criar uma placa de sinalização. Essa placa serviria, primeiro, como elemento fundamental de sinalização de uma obra, mas aí eu teria que pensar em uma placa que sinalizasse uma obra artística; segundo, porque essa placa nos protegeria também da desconfiança que, porventura, os poucos usuários da praça poderiam ter com nossa presença "repentina" ali.

Conversando com o artista plástico e colaborador do Coletivo Cruéis Tentadores, Silverino Ojú, que já tinha criado algumas placas para o espetáculo "Luz!", chegamos juntos à conclusão que faríamos a seguinte placa: "Intervenção viária: atenção artistas trabalhando". Essa placa daria conta, a nosso ver, de

resolver várias questões: primeiro, o próprio título já abria a reflexão de que ali não se tratava de uma intervenção urbana, já transmitia um estranhamento para quem por ali passasse; depois, por chamar atenção de que se trata de artistas trabalhando, colaborando para a compreensão de que intervenção é o artista trabalhando no espaço público; e, ainda, porque identificaria imediatamente o nosso objetivo ali, evitando, assim, possíveis desentendimentos com os frequentadores da praça, que veem aquele lugar não como lugar, mas sim como um "território" dominado por eles.

Figura 18 – A placa sinaliza que o trabalho vai começar

Foto: Produzida pelo do autor.

No dia nove de dezembro de 2015, às 14 horas, chegamos na praça para nosso primeiro encontro. Nesse dia, além de mim, compareceram os atores Amós Heber, Ia Santanche, Mirella Matos Sales e o bailarino Dejalmir Melo. Enquanto arrumávamos o lugar onde ficaríamos, que serviria de base para nossa ocupação, ficamos surpresos em constatar que mais pessoas utilizavam a praça, mas, como era esperado, nossa presença causou um certo estranhamento em todos. Ao chegar, fomos logo instalando nosso material: cangas e toalhas pelo chão,

algumas cadeiras de praia, frutas, água, cadernos de anotações etc. Ali seria o nosso escritório, nossa sala de reunião. Acho que foi essa atitude de chegar cientes de que ali era nosso lugar, o que gerou certo desconforto entre os outros frequentadores da praça. Criamos ali nosso "mundo":

> A essência de ser 'mundo' é de um pertencimento integral entre o ser e as coisas para as quais ele intencionalmente se volta, ou seja, ser e coisas constituem um fenômeno complexo que alguns geógrafos, com muita propriedade, chamam de espaço vivido, ou melhor, mundo vivido. (HOLZER, 2013, p. 22)

Nesse primeiro encontro o objetivo era sentir e perceber o lugar: se colocar em relação com o lugar e com quem por ali passa, transita, vive. Então, permanecemos alguns momentos juntos no início. Eu expliquei que, diferente da *intervenção viária* "Aqui podia ser um rio", a qual realizamos apenas com o caráter de vivência para a realização da próxima, precisaríamos de mais encontros, de mais tempo para que cada etapa fosse vivida intensamente; para que a partir dessa relação com o lugar, desses encontros, surgissem os estímulos para a concepção desta segunda *intervenção viária*. A intervenção deveria começar a surgir a partir do coletivo. Eu ficaria acompanhando tudo de fora e anotando tudo para que, no final da experiência, nós avaliássemos o que fizemos juntos. O que aconteceria ali é o que Jacques Rancière define como "partilha do sensível", principalmente quando buscamos entender nosso mundo a partir das coisas simples da vida, da banalidade do dia a dia que tudo pode revelar. Para Rancière:

> Passar dos grandes acontecimentos e personagens para a vida dos anônimos, encontrar os sintomas do tempo, de uma sociedade ou de uma civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a área pelas camadas subterrâneas e reconstituir os mundos a partir de seus vestígios, este programa é literário antes de ser científico. (RANCIERE, 2000, tradução nossa, p. 50)

E aqui essa literatura é a própria cidade. É o próprio lugar que vai nos dar esses detalhes e nos fazer chegar até essas camadas subterrâneas para compreender um pouco as relações que se constroem ali. Com esses estímulos, os atores saíram cada um em uma direção diferente e com a indicação de apenas viver e perceber o lugar.

Enquanto isso, eu fiquei na nossa "base" observando e anotando tudo. Apesar de ter que ficar atento aos movimentos dos atores, também pensando na segurança deles, o clima era bem tranquilo. Somente o fato de portarmos uma câmera fotográfica criava algum desconforto, pois o grupo de rapazes que utilizam a parte central da praça para consumo de drogas queria ter certeza de que não estavam sendo fotografados. Com o mal-entendido esclarecido pude me tranquilizar mais. Com o tempo, percebi que alguns artistas de rua, que trabalham nas faixas de pedestres e sinaleiras em volta da praça, estão sempre por ali treinando ou descansando. Identifiquei também que alguns moradores da região cruzam a praça voltando das compras e a praça serve como atalho para chegar em casa mais rápido; e alguns entre eles aproveitam para fazer uma pausa na praça e descansar um pouco. Mas, o fato era que, até aquele momento, quem ficava por mais tempo na praça eram homens, jovens em sua maioria, e que são lidos e vistos por quem passa por ali como marginais, o que confere um ar de "perigo" ao lugar.

Não demora muito e percebo que um homem segue Mirella e insiste em estabelecer um diálogo com ela. Mesmo distante, começo a observá-los. Ela parece contornar bem a situação e segue seu caminho. Minutos depois, acontece o mesmo, só que com outro homem. Agora eu decido me aproximar mais e tentar ouvir o teor da conversa. Não consigo. Mirella percebe minha presença e se desloca indo se sentar em um local com mais pessoas, ao lado de um senhor. Eu aproveito e me sento bem próximo. Alguns minutos mais tarde o primeiro homem a tentar um contato com ela retorna: então, mais à vontade e se sentindo mais segura, Mirella deixa a conversa fluir.

O que aconteceu foi que os homens que estavam ou passavam pela praça se intrigaram com a presença daquela mulher ali sozinha e eles se aproximavam justamente para adverti-la do "perigo" que ela corria. Eles queriam saber o que uma mulher branca, bonita, de olhos azuis estava fazendo ali, que ela deveria estar na Barra ou em outro bairro mais "bem frequentado". Esse assunto serviu para Mirella começar a esboçar sua personagem, mas, para mim, ali acontecia um momento de *teatricidade*: a presença de uma mulher bonita em um lugar frequentado majoritariamente por homens, sendo essa mulher segura de si e decidida a ficar sozinha, gerou um desconforto em alguns e certo *frisson* em outros, ao ponto desses homens disputarem a atenção dela. Um homem chegou a se oferecer para protegê-la, passando inclusive o número de seu celular

caso ela precisasse. E ela ali, reclamando o direito de frequentar a praça e de permanecer sozinha, em paz. Uma só mulher fez mudar a rotina dos homens da praça. A atenção deles estava toda voltada para ela naquele momento.

Figura 19 – A atriz Mirella Matos Sales enquanto é abordada pelos homens que passam pela praça vai colhendo material para a construção de sua personagem

Foto: Produzida pelo autor.

Nesse instante, Mirella se coloca em relação ao mundo, frente a frente com o que esse confronto pode nos oferecer através de sua percepção do lugar. E, em uma abordagem fenomenológica,

> A percepção é uma modalidade fundamental de nossa relação no mundo, e uma primeira forma de habita-lo: contrariamente de uma ideia dada, ela não nos coloca diante dele em posição de espectador, ela nos implica e nos interessa no próprio sentido de termo. (COLLOT, 2012, tradução nossa, p. 54)

Ao perceber que estava tudo sob controle, segui meu caminho e deixei Mirella dar continuidade a seu processo de vivência, completamente implicada e interessada naquele mundo que se apresentava a ela.

Do outro lado da praça, Amós, Ia e Dejalmir davam sinais de que estavam por finalizar a experiência do dia, já estava mesmo chegando a hora de voltar para nossa base e juntos discutirmos as sensações de cada um. Fomos, cada um no seu tempo, retornando ao ponto de encontro, enquanto Mirella concluía seu trabalho, sua experiência. Ficamos um pouco ali em silêncio, observando mais um pouco a praça. Dejalmir fazia anotações, Ia comia frutas e Amós fumava um cigarro. Mirella chega ainda com a energia proporcionada por esse encontro, pede um copo de água, respira fundo e se senta. Aproveito que o lugar ainda reverbera nela através de sua percepção e peço para que ela comece com suas observações. Ela então nos relata como foi sua experiência:

Mirella:

> *[Agitada] Adorei a ideia de fazer essa pesquisa nessa praça porque já passava por ela e sempre achei um lugar bonito, apesar do abandono. Geralmente passava de carro e ter a oportunidade de parar e vivenciar esta praça foi muito legal porque pude perceber que além de bonita ela tem uma história, tem pessoas que são frequentadores assíduos, tem macumba e religiosidade, tem a arte de Ray Viana [usa muito os braços para apontar todas as direções da praça], tem jogo de bola, tem drogas, tem pais e filhos, enfim, tem muita vida que se encontra e se mistura aqui. Por tudo isso, quando soube que faríamos a intervenção viária nela foi muito prazeroso e me permiti desde o início construir uma relação com ela. Hoje eu cheguei sem nenhuma intenção, simplesmente estava ali aberta para o que acontecesse e aconteceu. Encontrei-me com Lord [olha para o centro da praça onde se localiza uma fonte com a estátua de Lord Cochrane que dá nome à praça], sua aristocracia e abandono; encontrei com Jorge, sua bebedeira e solidão; encontrei com os cruzamentos da praça que mais pareciam passarelas; encontrei com placas de direção e também com a vulnerabilidade de ser uma mulher exposta naquela praça, mas não tive medo. Enfrentei todos.*

Ia aproveita as observações de Mirella para se posicionar também. Ia é *performer*, dançarina, atriz e tem um envolvimento com a Yoga, o que faz com que se aproxime da natureza, que traga com ela certa leveza, quase zen, quase telúrica. Como colaboradora do Coletivo Cruéis Tentadores já havíamos trabalhado juntos na *performance* "Chame isso como quiser", na intervenção urbana "Gender trouble", em parceria com a estilista Carol Barreto e o fotógrafo Rômu-

lo Alessandro. Mais tarde retomamos o contato para a *intervenção viária* "Aqui podia ser um rio". No depoimento a seguir podemos perceber como Ia se relacionou com o lugar:

Ia:

> *[Em tom de confissão] Quando Marcelo me convidou para a intervenção viária no fim do ano, quase desisti, estava no inicio de um recolhimento de um ano cheio de turbulências, voltando de uma mudança e indo para outras. Fase Nova da Lua. Mas de repente seria bom fazer algo com essa estranheza toda que me envolvia. Aceitei, pois daria um tom novo ao experimento porque precisava de recolhimento ou de um esconderijo nuclear e me expor iria contra ao meu desejo no momento. No primeiro contato com o local, achei engraçada a sincronia, pois sempre passei por fora e nunca observei a praça, pois ela também nunca chamou a minha atenção, só via o entorno, a lua nova oculta em pleno dia. Entrando pela primeira vez na vida do lugar já achei uma pena no meio do caminho, amo penas, quando encontro pego [mostra a pena que estava presa na sua orelha]. Dessa pena comecei a procurar o dono no céu, com certeza um gavião, enquanto andávamos era para o céu que eu olhava, as árvores eram lindas, de várias espécies. Me encantei pela biodiversidade do lugar. A árvore florida em amarelo tinha feito um tapete no chão, atraiu a todos, nosso ponto de encontro, nossa base. Continuei observando as árvores, de uma ia para outra como uma cientista colhendo dados, sempre pelas copas observando os pássaros. A maioria delas tinha oferendas religiosas, isso trouxe um caráter antropológico e mudou o foco da observação, uma riqueza de objetos [arrepia-se]. O interessante é ver como o homem se direciona à natureza para buscar deuses, esses objetos davam um toque de ancestralidade à minha observação. Continuei no fluxo agora das oferendas que sempre estavam nas raízes das árvores, parei em um local que o cheiro forte me fez sair para a calçada num salto e fui andando fugindo do cheiro, do nada fiquei ansiosa, queria correr, um sol forte, uma agonia, meu humor mudou radical, sentei na terceira pedra amarela para respirar. A velocidade dos carros alterou meu ritmo, na cabeça veio: 'Eles passarão e eu passarinho' e isso virou um mantra entre mim e os carros, os carros passarão e eu passarinho [vai fazendo movimentos circulares com as mãos em torno da cabeça]. Como esqueci os óculos coloquei a canga no rosto e fiquei em lótus sentindo a influência da velocidade dos carros sobre meu ritmo, que se altera. Se altera nas batidas cardíacas, os carros passarão-passarão e eu passarinho. Quis ser uma*

estátua, assim eu fico quieta enquanto a sociedade evolui ou passa em alta velocidade para não sei onde e era um fluxo maligno. Voltei para o centro da praça, seu formato lembra as células, agora estava no núcleo infectado, ao invés de água e transparência tinha lixo, pichações e figuras humanas, uma fonte esquecida. Um núcleo de uma célula orgânica resistindo ao câncer, o verde que mantinha a célula. Sempre preferi ficar na parte verde da praça, o que dava beleza e vida ao entorno que parecia um cemitério abandonado. Agora aqui nessa conversa eu continuo perdida estranhamente em mim, que sou outra pessoa sendo a mesma [hesita em continuar desenvolvendo o raciocínio, mas resolve parar].

Aproveito a descrição da praça feita por Ia para mostrar o mapa criado por Dejalmir. Dejalmir Melo é bailarino e coreógrafo. Já viajou o mundo com as mais importantes companhias de dança do Brasil e da Europa. Nós colaboramos muito profissionalmente um com o outro, como no espetáculo "Na rua", criação dele para o musical *Saltimbancos* de Chico Buarque. Uma adaptação para a dança e para a rua. Por isso, senti vontade de convidá-lo a fazer parte desse processo. E talvez por ser um artista da dança, ele se concentrou na forma e na espacialidade da praça; para minha surpresa, na hora de relatar suas impressões, Dejalmir preferiu mostrar o que ele desenhou durante a experiência. Era um mapa da praça, com suas entradas e saídas, seus pontos de encontro, suas divisões etc. Resolvi estimulá-lo a continuar com essa prática de mapear a praça, pensando em alguém que observa tecnicamente a praça, alguém que se aproxima e se distancia, que está e não está presente, que aparece e desaparece com a mesma velocidade.

Enquanto estendia o mapa feito por Dejalmir na mesa, ainda com as descrições de Ia reverberando em nossas mentes, ficamos um pouco em silêncio. Considero o silêncio muito importante em processos como este. É a partir do silêncio que as ideias se clareiam e tomam forma. E é no silêncio também que ouvimos o lugar, a pulsação do corpo do outro, as vibrações daquele coletivo. Para mim, o encontro havia acabado naquele momento. Preferi respeitar o silêncio de Amós, mas também pedi a ele, como indicação para a continuidade do trabalho, que ele se dedicasse à música, já que estava acompanhado de seu violão. Anteriormente, Amós havia dito que gostaria de fazer algo relacionado com a figura do Lord Cochrane, uma ode ao personagem que dá nome à praça, uma

serenata; então, como o intuito é sempre o de trabalhar com o estado emocional que aparece na vivência, solicitei que investisse nesse caminho: de alguém que leva música para a praça em homenagem ao homem que dá nome a ela.

Figura 20 – Mapa da Praça Lord Cochrane criado pelo bailarino e coreógrafo Dejalmir Melo durante a pesquisa

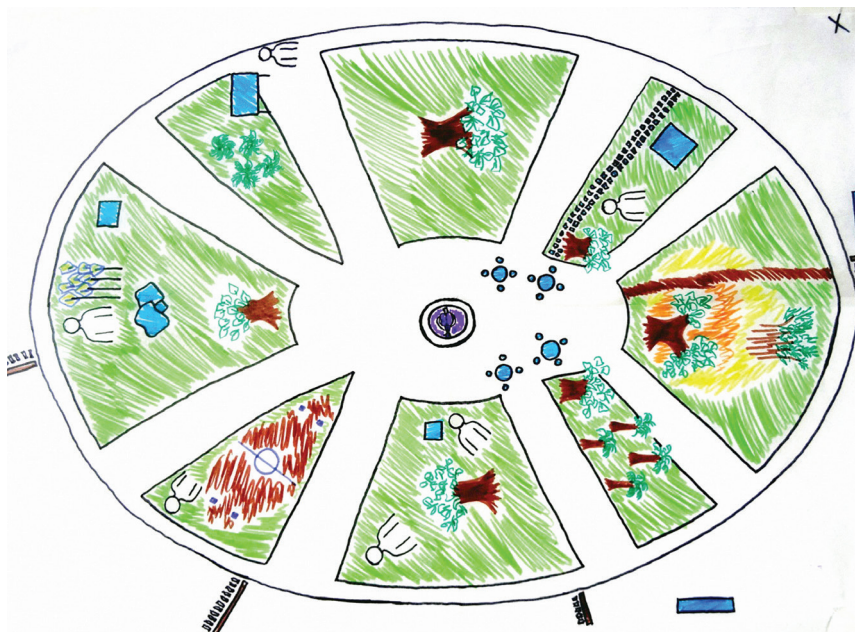



Foto: Produzida pelo autor.

Para Ia indiquei que ela continuasse também na busca por essa relação espiritual com a praça, essa relação do homem com a natureza, e também se utilizando das posturas da Yoga para pensar em esculturas como representação de quem vive ou viveu aquele lugar. Para Mirella, pedi que ela refletisse sobre os estados de emoção gerados pelos encontros com os homens da praça, para pensar em uma mulher que reclama o direito de, mesmo sozinha, frequentar a praça. Uma mulher que quer o direito de ir e vir, de estar em qualquer lugar da cidade sem se sentir vulnerável. Foram indicações preliminares para cada um ter o que pensar e para que todos se mantivessem conectados com a experiência até o próximo encontro.

É importante relatar também que, enquanto desfazíamos nossa base de trabalho, o assunto da "crise" surgiu como uma conversa final. Era consenso

no grupo o momento crítico pelo qual vinha passando a arte na Bahia: falta de patrocínio, todos dependendo de editais que, quando surgem, vêm acompanhados de grande concorrência, já que artistas de toda a Bahia se encontram na mesma situação, então todos se inscrevem nos editais concorrendo pelos mesmos recursos públicos. Eu, por exemplo, com a ajuda de Mirella, inscrevi essa *intervenção viária* no edital do município, lançado pela Fundação Gregório de Matos, e o projeto não foi aprovado. Obter esse apoio teria ajudado na produção e, principalmente, no pagamento dos atores, o que tornaria a pesquisa mais intensa: assim não precisaria disputar tempo e disponibilidade com os outros trabalhos dos atores, que, uma vez remunerados, teriam podido se dedicar exclusivamente ao processo. Mas, infelizmente, não tivemos nosso projeto aprovado, como, aliás, projetos inscritos por alguns dos atores ali presentes, que também não obtiveram aprovação no mesmo edital. Então, continuamos mesmo assim, porque a vida continua: o sinal fecha e atravessamos a rua, para viver a vida que nos alimenta de esperança de que um dia essa realidade mude.

DAR TEMPO AO TEMPO

No dia 15 de dezembro de 2015 retornamos à praça. O clima estava um pouco tenso, ou, pelo menos, um pouco confuso. Amós Heber, que esteve no último encontro, não pôde comparecer. Em compensação, três outros atores estiveram presentes: Márcia Andrade, Tatiane Carcanhollo e Alex Muniz. Talvez tenha sido essa alteração no grupo que tenha me deixado um pouco aflito, pois, assim, teria que coordenar dois grupos: o grupo que esteve no primeiro dia e os atores que se juntaram ao grupo neste segundo encontro. Outro fato é que dois atores tinham horário para deixar a experiência, o que também alterou meu estado de atenção. Eu tinha receio que o trabalho não fluísse. Tinha um cronograma a cumprir e precisava aproveitar cada instante daquele encontro, que poderia ser o último antes do acontecimento propriamente dito da *intervenção viária*. Como disse anteriormente, os atores tinham outros afazeres e isso comprometia a participação deles na pesquisa.

O fato é que uma tensão foi instalada ali e com isso não tivemos a tranquilidade inicial para nos conectarmos entre nós e com a praça. E foi assim, meio às pressas, que transmiti as indicações do dia: cada participante ia es-

colher um lugar na praça para se instalar, buscar uma conexão com a praça e com todos que ali estavam; pensar o que o/a fazia se aproximar e distanciar daquele lugar; quais sensações e estados de emoção aquela praça trazia para cada um; quem era você nesse lugar; quem eram as pessoas que passavam e circulavam, que ocupavam aquele lugar. Durante esse período, era importante também seguir os encaminhamentos de ouvir a praça; ter um momento de silêncio; ter uma ideia; mudar de ideia; observar o outro; observar o lugar; sentir o outro; sentir o lugar; ver-se no lugar; deslocar-se pensando em profundidade e tridimensionalidade; ter um momento em grupo; fazer uma pausa, provocar a imobilidade.

Conversamos muito sobre esses estímulos e a necessidade de se ter atenção ao se apropriar de cada uma das indicações. Mesmo que não fosse possível seguir todas elas, era importante estar consciente de sua existência; então, liberei os atores para começarem a vivência, para que cada um se dirigisse a seu lugar escolhido e dei um tempo para respirar e tentar reinstalar a tranquilidade em mim. Fiquei um tempo sozinho e depois ia visitando cada ator; como um mantra, ia repetindo as indicações citadas.

Mas, o que percebia é que a sintonia do grupo estava diferente naquele dia. É claro que muito dessa situação foi causada por meu próprio desejo de que tudo desse certo, o que me causava certa angústia. Percebi que Alex não estava muito bem com essa energia mais "acelerada". Como ele participou do processo de pesquisa desde o início e pelo fato dele ter se ausentado no primeiro encontro dessa etapa, eu queria que Alex absorvesse o processo do encontro anterior e as indicações do dia, tudo de uma vez, e penso que essa minha atitude o deixou um pouco irritado. Mas tentei seguir mesmo assim, acompanhando os outros e deixando-o seguir sozinho, no seu tempo.

A praça estava muito movimentada, talvez pela aproximação das festas de fim de ano o fluxo de pessoas vindas dos supermercados vizinhos era intenso; havia rapazes jogando futebol e o grupo que ocupa habitualmente a parte central da praça. Naquele dia, para nossa surpresa, o grupo de rapazes contava com a presença de uma mulher.

Essa mulher foi o elo inicial entre nós e os rapazes que se incomodavam com nossa presença. Ela frequentemente ia até onde se encontrava um ator para conversar e saber o que estava acontecendo. A gente não mentia e res-

pondia que se tratava de uma ocupação artística para criação de um trabalho de teatro. Outro fator importante para a construção de uma relação amigável com esse grupo que, pelo visto, frequenta diariamente a praça, foi a presença de Alex, com seu berimbau, e de Tatiane, que buscava se relacionar com todos, já apropriada, mesmo que de um modo embrionário, de um estado de quem também vê a praça como um território: e de um território dominado por ela. Essa atitude ganhou a cumplicidade dos rapazes, como se ela, Tatiane, fosse mais uma daquele "bando". Mas, claro, tudo isso ainda acontecia de forma bem discreta. Para nós, era importante quebrar essas barreiras e limites, pois não queríamos com nossa ocupação criar novos territórios. Essa abordagem de Tatiane foi uma boa e providencial estratégia para fazer a praça toda se comunicar, mesmo que somente através dela. Para Holzer:

> A essência do território é a fronteira, o limite. Limites demarcam meu corpo em oposição a outros corpos e coisas, são campos de força, barreiras invisíveis, mais que visíveis. Se determinado grupo de pessoas compartilha mundos comuns, tornados lugares, esses são demarcados para outros grupos, que compartilham outros mundos, como territórios. Os territórios se apresentam como a afirmação da identidade, do comum-pertencer de determinado grupo, ou mesmo de um indivíduo, a partir dos lugares. (HOLZER, 2013, p. 24-25)

Eram muitas as informações. Para mim parecia tudo confuso. O horário de dois atores deixarem o grupo se aproximava e eu ali observando tudo: a praça, as pessoas, os atores, o tempo; percebendo minhas angústias, meus medos, meus desejos. Um dia crítico, mas importante para me fazer entender que um dia é diferente do outro; que, em um procedimento fenomenológico, entender o tempo e a disponibilidade de cada um para viver esse tempo é muito importante, mas eu ainda não sabia como me posicionar diante desse fenômeno.

Eu observava Mirella dando continuidade à sua busca por essa mulher independente que quer viver o lugar em todas as suas possibilidades e contradições. Ela quer correr riscos, mas quer ser capaz de se livrar dos riscos ela mesma, sem precisar da ajuda de um homem. Mas, lá estão novamente os homens a lhe seguirem e a oferecer ajuda. Entre eles, existe um que também é frequentador assíduo da praça. Esse já virou seu amigo.

Vejo Ia buscando sua conexão com a natureza, com o chão e a terra. Percebo que ela continua em uma conexão interior. É ela e a praça e nada mais, mas para ela isso não é pouco, porque entendo que ela busca primeiramente uma conexão mais espiritual com o lugar. Acompanho Márcia, essa sim, com toda calma se desloca pela praça, percebendo o que se passa por ali, buscando relações com as pessoas que estão no lugar. Alex, ao fundo, encontrou um companheiro para acompanhá-lo. Ele com o berimbau e o colega com uma espécie de cavaquinho. Dejalmir continuava a mapear a praça. Esse ato fazia com que ele se deslocasse por todos os pontos da praça e também lhe dava a possibilidade de observar tudo o que acontecia. E Tatiane, aos poucos, ia se encontrando e se conectando com o processo.

Esperei mais um pouco e, como sabia que dois dos atores tinham horário para sair, resolvi chamar o grupo todo para uma conversa final, aproveitando a presença de todos.

Neste momento de discussão, eu prefiro deixá-los à vontade para falar ou não, mesmo porque, quando tudo acaba e nos preparamos para ir embora, sempre acontece uma conversa informal na qual todos se posicionam. Mas eu guardo essas conversas para mim como estímulo para continuar refletindo o processo, às vezes, essa conversa acontece no carro, voltando para casa. Mas, é importante aqui apresentar as impressões de quem se posicionou e começamos com Tatiane, que vivia seu primeiro dia de experiência.

Tatiane:

> *O lugar escolhido é muito próximo de onde moro [aponta para a direção de sua casa], passo diariamente por aqui, mas me senti convidada a experimentar minha passagem de forma diferente. Ainda não mergulhei muito no contato com as pessoas. Alguns olhares, alguns gestos, aproximações, objetos. Ouvindo estes estímulos meu corpo rompeu o cotidiano e, ao mesmo tempo, não buscou ser cênico. Foi um exercício de pequenas vontades, ainda fechadas, mas presentes. Não me senti compromissada com nenhuma forma, apenas sensações. Na memória, a palavra 'intervir' aos poucos se manifestou na ação de simplesmente mover pedras, deitar na grama para ver a praça de baixo para cima, subir em outros níveis pra ver do alto o concreto, as árvores e as pessoas passando. Depois, o desejo de escrever algo nas pedras, de tentar repor um caminho arrancado pela ação do tempo e dos homens, de reger o som de um berimbau e um cavaqui-*

nho, com os motores intensos dos carros. Lembrou-me uma noite, que passei sozinha por aqui e vi quatro rapazes tocando atabaques entre as mesas. Aquilo, por um instante, me hipnotizou. Fiz toda a volta nela, quis perguntar sobre eles, mas a cena parecia tão ritualística que não pude interferir. Hoje pensei que, naquele momento, eu era ali a mulher que me olhou curiosa hoje, porque me aproximei com um coco na mão. De certa forma, senti espontaneamente um recado do tempo, que me mostrava que a energia do local já começava a se deslocar. Diferentes ocupações. Artistas trabalhando.

Essa observação de Tatiane para as diferentes formas de ocupar e viver um lugar, chamando atenção para uma ocupação artística que se configura também como um trabalho, remeteu-me à primeira *intervenção viária* no momento em que fomos chamados pelos transeuntes de "vagabundos". Chamou-me atenção também para o efeito que a placa que utilizamos, sinalizando nosso trabalho, provocou em quem por ali passou. Alguns se divertiram com a possibilidade de aceitar o fato de pessoas reunidas em uma praça, aparentemente conversando e se divertindo, seja trabalho, e outros, incrédulos, resolviam parar um pouco para se certificar se ali, de fato, havia artistas trabalhando, alguns chegando até a se aproximar e perguntar o que um artista faz como trabalho. E me veio também a imagem sugerida por Rancière de "fábrica do sensível". Em suas palavras:

> Na noção de 'fábrica do sensível', pode-se ouvir a constituição de um mundo sensível comum, de um habitat comum, pelo cruzamento de uma pluralidade de atividades humanas. Mas a idéia de 'partilha do sensível' implica algo mais. Um mundo 'comum' nunca é simplesmente o *ethos*, a permanência comum, que resulta da sedimentação de um certo número de atos entrelaçados. É sempre uma polêmica distribuição das maneiras de ser e das 'ocupações' em um espaço das possibilidades. É a partir daí que podemos questionar a relação entre o 'ordinário' do trabalho e a 'excepcionalidade' artística. (RANCIERE, 2000, tradução nossa, p. 66)

Ali, mais do que nos afirmar enquanto funcionários de uma fábrica do sensível ou sobrepor a arte ao trabalho, nós queríamos o direito de viver o lúdico no espaço público, de criar em relação com os outros e com aquele lugar: de não nos proteger entre quatro paredes da vida que corria lá fora. Queríamos ocupar esse

espaço das possibilidades e cada ator ali tinha sua maneira de ver, sentir, perceber e ocupar aquele lugar como podemos conferir no relato a seguir:

Ia:

> *[Um pouco apressada, pois chegava sua hora de partir] Cheguei cedo e vim logo para o nosso ponto de encontro. Duas meninas que estavam sentadas próximas da pista chamaram minha atenção, mas mesmo que eu tentasse me aproximar a natureza era mais forte. Na minha frente tinha várias Dracenas, elas começam rasteiras e crescem infinitamente para cima, a depender de quem poda, pode ser arbusto ou árvore. Suas folhas lembram espadas e pela altura elas tinham bastante tempo e cresceram juntas, como uma procissão. Esperei um pouco, minha vida está uma loucura e ali eu respirava 100% a experiência. Pensava na indicação de aproveitar o estado de ânimo, e me relacionar mais com as pessoas e com a praça. Quando não quero me relacionar sempre aparece alguém querendo interagir, agora que estou procurando me relacionar, ninguém se relaciona comigo. Às vezes o relacionar-se é muito sutil, está no gesto, como quando cheguei e comecei a escrever e alguém bateu forte uma garrafa de água na mesa e continuou seu caminho sem olhar para trás, mudou meu foco, fiquei acompanhando a menina que pelo andar parecia irritada e reverberava essa energia, enquanto atravessava a praça para continuar seu trajeto fora da célula. Ela ia em direção ao fluxo maligno [respira fundo]. Lembro-me da conversa do último encontro e vejo que estou em crise comigo mesma. As coisas que investi em 2015 não vingaram; 2016 já chega com uma dívida que só um milagre para me livrar dela. Tinha eu fracassado novamente? Meus estados emocionais indicavam que eu estava: desnorteada, perdida, sem fé e estranha. Voltei à biologia porque psicologia estava difícil. Então a calçada virou a membrana da célula que não se alimentava do fluxo externo que vinha dos carros, o fluxo maligno, eles causaram o rompimento da membrana e já tinham adoecido o núcleo, esse se mantinha pela pureza do ar filtrado pelas árvores e no vento que passava em várias direções e velocidades animando o verde! No meio do percurso tentava me relacionar com as pessoas, mas foram relações efêmeras, percebo que ali era tão familiar para elas e eu era uma estranha, nós éramos.*

Mais uma vez Ia evoca uma descrição onírica para a praça. Curioso é que, como podemos perceber no mapa, a praça tem um formato de mandala e Ia se

conecta de corpo e alma quando vai viver aquele lugar. O filósofo francês Jean-Jacques Wunenburger traçou inúmeras possibilidades de ler o mundo a partir de estudos realizados por filósofos ligados à fenomenologia, como Maurice Merleau-Ponty, Gaston Bachelard e Martin Heidegger, por exemplo. Segundo Wunenburger, é na filosofia do século XX que nós nos reencantamos com o mundo. Esse (re)encantamento pode ser selvagem, onírico, poético, visceral, fantasiado etc. No ser, essa relação cria uma estrutura afetiva que:

> O enraíza no tempo e no lugar (na angústia em particular), o despossuindo do Ser sobre o fundo de uma negatividade originária (a liberdade) e orientando seu pensamento sobre o acolhimento do Ser, em oposição a toda apropriação (serenidade). A poética do lugar como mundo é dada somente a este que, pelo menos, por uma parte de si mesmo, abandona fora o afrontamento em proveito de uma participação com o visível e o invisível. (WUNENBURGER, 2012, tradução nossa, p. 82)

E foi nesse misto de angústia e encantamento que Ia se relacionava com a praça. Uma forma catártica de pensar o mundo a partir de suas sensações e estados de emoção. Como a vida particular dela estava um turbilhão de muitas indecisões, ela se mostrava frágil e vulnerável naquele lugar, que, ao mesmo tempo, atraía sua atenção e nela provocava o recolhimento. E é assim que ela começava a se encontrar com aquele lugar, com a personagem que ela deveria buscar. Já que Ia compreendia o que se passava, era importante investir nessas sensações e dar vida a essa mulher que se encanta com a natureza, que se mistura com ela, que se sente melhor em companhia das plantas e do mundo vegetal do que com os próprios seres humanos.

Enquanto isso, Mirella avançava na sua busca de uma mulher independente, encantadora e destemida. Para ela agora era apenas questão de se dedicar mais a essa busca.

Mirella:

> *Eu já cheguei inspirada por esses encontros e tudo pareceu ter sentido na/para a construção de um personagem. Minha intenção foi buscar e aprofundar as sensações deixadas pelo primeiro encontro. Hoje prefiro falar pouco e guardar as sensações vividas em busca do meu personagem.*

Dejalmir, nesse momento, analisava o mapa, talvez imaginando sua movimentação de hoje dentro daquela figura. Eu observava o silêncio de Alex, mas, antes de provocar a sua fala, aproveitei para dar as indicações para Márcia. Márcia é um caso a parte nessa experiência, pois ela vem de um processo ligado ao palco e ao edifício teatral, apesar de ter participado ao longo de sua carreira de montagens muito experimentais para o trabalho do ator. Ela acabara de perder a mãe e com isso um pouco da energia e da vontade de correr riscos, mas, por nossa amizade, decidiu continuar no processo desde que eu permitisse que ela, a cada dia, trabalhasse as emoções que lhe fossem mais confortáveis. Não vi problema nisso e procurei perceber nela uma necessidade de ser mãe, de proteger e de encantar; de levar mistério e surpresa para a praça; de transmitir segurança e conforto a todos ali. Com isso ela se alimentaria de todas as sensações que estava disponível a oferecer, como uma troca. A gente colhe o que planta, foi o que li em seus olhos. Eu achei essa presença necessária naquele grupo, principalmente quando se trata de Márcia, que tem, em seu currículo de atriz, mulheres marcantes e de caráter forte. Agora ela precisava acolher para ser acolhida.

E, antes de finalizar o encontro, pedi a Alex que, mesmo contrariado com a condução da vivência, falasse sobre suas sensações, o que tudo isso fez reverberar em seu corpo. Nós nos conhecemos há muito tempo e eu sabia que ele não estava contente, que algo o incomodava.

Alex:

> *[Sem vontade de falar] Eu estou no processo desde o início, eu entendo o que você busca, Marcelo, e hoje o que aconteceu aqui foi um pouco o contrário daquilo que você busca. Eu cheguei para viver o lugar, viver a experiência, mas eu tenho outro tempo, outra forma de me envolver e você não me deu esse tempo. Não tenho culpa que você tem prazos para cumprir, que um ou dois atores precisam sair. Se eu não acredito, eu não posso me jogar, eu tenho que ser verdadeiro primeiro comigo mesmo e se eu fosse seguir o seu tempo eu não estaria sendo verdadeiro comigo e eu acho que você procura sinceridade no trabalho. Então hoje eu estou saindo um pouco triste, porque logo no dia que eu compareço você tem todas essas angústias e demandas para gerenciar. E eu sei que você se preocupou comigo, em me deixar à vontade, mas eu também queria que você não se preocupasse comi-*

> *go nem com todas as suas angústias. Mas é assim a vida de quem leva a sério o trabalho [silêncio].*

Todos ouviam em silêncio, de certa forma todos concordavam com ele, pelo menos no que diz respeito à atmosfera desse dia. Tatiane e Dejalmir ponderaram dizendo que realmente foram as circunstâncias que causaram esse corre-corre vivenciado hoje, mas que também era importante trabalhar com essa pressão, deixar seguir para, no final, avaliarmos se foi pertinente ou não ao processo.

Estar na rua e vulnerável a todos os imprevistos causa esses ruídos, principalmente quando temos prazos a cumprir, e, mesmo em processos nos quais dar tempo ao tempo é necessário, acidentes de percurso acontecem. O importante é manter a atenção e a percepção de todas essas energias ativadas, para poder trabalhar, caso a caso e separadamente, mesmo trabalhando em conjunto. E isso não é um dever de quem conduz o processo, mas de todos os envolvidos. Manter a "saúde" do processo é dever de todos, eis a lição que ficou deste dia.

Com a necessidade de dar uma chance para novos acontecimentos, o grupo decidiu marcar outro encontro como possibilidade de amadurecer e aprofundar os encaminhamentos dados até então. Findo o dia, desmontamos nossa base e voltei para casa de carona com Alex, conversando sobre a difícil arte de ser verdadeiro nesse mundo excepcional que é o trabalho do artista.

Eu passei a semana inteira com as palavras de Alex reverberando em minha cabeça, precisava tirar algo de bom daquela situação. Isso me fez refletir mais, me concentrar mais, me conectar mais profundamente com a pesquisa e considerar que o encontro como fenômeno é o mais importante e independe da angústia, dos prazos a cumprir e do gerenciamento de toda uma logística, incluindo as necessidades de cada ator: apesar de tudo, o encontro aconteceu e produziu em nós qualidades variadas de estados emocionais diversos. Aproveitei esse momento para organizar melhor o próximo encontro: revi fotos, anotações, voltei sozinho à praça, fiquei lá em silêncio. Promovi um encontro comigo mesmo.

No dia 23 de dezembro de 2015, véspera da véspera de Natal, com a cidade praticamente parada em preparação para as festas de fim de ano e também para o carnaval, voltamos nós para o nosso *lugar-cênico*. Fomos chegando cal-

mamente. Amós Heber retornou ao grupo, naquele dia formado por Márcia Andrade, Ia Santanche, Tatiane Carcanhollo, Mirella Matos Sales e Dejalmir Melo. Infelizmente, por questões pessoais, Alex Muniz não pôde comparecer. Eu convidei Samara Santos, colega de trabalho de Tatiane no Teatro Gamboa Nova, para me ajudar na produção. Assim eu ficaria mais livre para me deslocar e acompanhar o trabalho dos atores.

Até aqui trabalhamos a apropriação do lugar pelos *corpos-lugares* dos atores. Foi importante perceber como esses corpos com suas histórias e memórias se relacionaram com esse lugar até então novo para eles. Essa ocupação se fez necessária para a transformação desse lugar sem "lugaridade" em um *lugar-cênico*, através da realização de uma *intervenção viária* como obra artística.

Todos a postos, nossa base de trabalho instalada, sentamos todos em círculo, no chão, demos as mãos, fechamos os olhos e começamos a nos conectar com o lugar e com nós mesmos. Nesses últimos dias de ocupação, percebemos que a praça é utilizada para diversos rituais religiosos e resolvemos considerar esse fato e pedir licença a essas forças, inclusive às forças da própria natureza. Nós, como corpos estranhos, estávamos ali, pedindo a permissão para viver aquele lugar. Assim, a gente construía, também, uma pulsação coletiva, uma vibração necessária para nos fazer sentir parte de um todo, mas com as particularidades individuais de cada um. Ficamos um tempo ali, sentindo a respiração do outro, a respiração do grupo, os sons da praça, os ruídos, o barulho dos carros e suas buzinas e os sons dos passos de quem passava por nós, em situação:

> Os fenomenólogos, quando se referem ao ser-no-mundo, falam da essência de nossa existência, que é existir em situação. Somos seres em situação, o que significa que constituímos e desvelamos o mundo a partir de nossa individualidade de ser. (HOLZER, 2013, p. 21)

Depois de um tempo nessa conexão do individual para o coletivo e vice-versa abrimos os olhos, pedi que mantivéssemos essa qualidade de atenção e repassei as indicações do dia: o foco era repetir de forma mais intensa o processo de vivência desenvolvido até então; a essa vivência acrescentaríamos uma maior relação com o lugar e com as pessoas, como possibilidade de dar vazão aos estados de emoção surgidos nos dias anteriores, e, com isso, chegar mais

próximo ao desenho de um personagem levando em consideração todas as observações feitas até o momento. Recapitulando: Amós se relacionaria enquanto músico que busca a praça para se inspirar, para se realizar enquanto indivíduo e artista; Ia buscaria na natureza uma conexão com o mundo e com os outros como forma de conhecimento pessoal; Márcia levaria, como estímulos, qualidades maternais como: proteção, acolhimento, vigilância, cuidado etc; Tatiane levaria às últimas consequências o sentido de territorialidade: ela faria daquela praça um lugar dominado e organizado por ela; Dejalmir seria o tempo, o passar das horas, o ir e vir, o construir e o desconstruir, quem observa o tempo passar e faz a vida girar e os fenômenos acontecerem; e Mirella levaria beleza, movimento, provocação e sensualidade para as curvas sinuosas da praça.

Dito isso, cada um se deslocou para um ponto da praça e lá ficou até sentir necessidade de se locomover, até identificar com qual disposição e atenção corporal poderia contar naquele dia. Eu, do meu lado, preparei meu caderninho de anotações para tentar perceber e ler que relação dramatúrgica surgiria daquele encontro.

Penso que a tensão gerada no último encontro serviu como estímulo para os atores se concentrarem e se conectarem melhor com o prosseguimento do processo. Durante minha passagem por cada ponto da praça, pelos locais escolhidos por cada ator, pude perceber a entrega deles. As etapas iam sendo experimentadas gradativamente, no tempo de cada um: primeiro encontrar um lugar e se preparar para a vivência; depois dos estados de emoção identificados, cada um no seu tempo, se deslocaria pela praça fazendo uso desses estados e percebendo o que essa experiência gerava no corpo de cada um e na relação com o lugar e as pessoas que por ali se encontravam; por último, era importante que cada ator levasse esses estados de emoção ao extremo, ocupando todo o centro da praça como meio de externar as sensações trabalhadas durante a vivência. Só depois desse ato catártico é que nos reuniríamos para a avaliação do dia.

Mas, o que ocorreu foi que, durante o acompanhamento do trabalho dos atores, me veio o estímulo de traçar um roteiro para o que poderia ser a *intervenção viária* que revelaria aquele *lugar-cênico* para quem passasse por ali. Então, com caderno e caneta à mão, fui, ao mesmo tempo, refazendo meu trajeto, passando por cada ator e anotando o que cada um deles me transmitia como imagem. Não parei de anotar. As ideias vinham a cada imagem, a cada

movimento dos atores. E entre pausas e movimentos, aquele lugar ia sendo revelado para mim mesmo. A praça começava a ser realmente vivida, ocupada pelos atores e a presença deles era tão intensa que mesmo o território ocupado pelos rapazes foi atravessado. A personagem de Tatiane já era a dona da praça e, dentro do jogo, até os rapazes foram pedir a ela permissão para ocupar aquele lugar. Mirella transitava exuberante por onde queria, sempre acompanhada pelos olhares atentos dos homens.

Importante mostrar logo aqui as observações de Tatiane sobre seu processo de criação, que está sempre relacionado ao encontro com a cidade. Há muito tempo que não trabalhávamos assim, tão dedicados ao processo, e percebo que essa prática mexeu muito com ela. Tatiane é o tipo de atriz que o diretor nunca pede mais. Ela joga com todas as possibilidades, oferece um leque de caminhos a seguir e o diretor atento estimula a atriz a seguir a viagem em busca de seus desejos.

Tatiane:

> *Procurei neste tempo, entre um encontro e outro, não engessar nenhuma ideia, nenhum objeto, nenhum som. Precisava experimentar mais, com todas as pessoas ali e foi o que aconteceu. Talvez um texto, que ouvi por brincadeira esta semana na rua, tenha sido a coisa mais fixa que não quis se desfazer. Quando trabalho com Marcelo e os Cruéis Tentadores, sempre me vem um ânimo de observar a cidade de forma diferente e, principalmente, enquanto intérprete, sentir esta liberdade de me ver diferente na cidade. E o texto era basicamente uma brincadeira entre duas amigas que diziam: 'dá vontade de pegar tudo e enfiar na bolsa dizendo: é meu, fui eu, foi meu imposto que pagou'. No primeiro encontro já tinha percebido algo em meu corpo que queria arrumar aquele lugar, pertencer, poder me sentir 'dona', mesmo que por alguns instantes. Vendo a praça ali. Aberta, de passagem, pública, nossa. Transcendendo suas fronteiras físicas e também pensando num contexto tão atual entre povo X governo, público X privado [emocionada]. Sentindo suas pedras soltas, sua grama seca, sua fonte suja, sem perder sua importância entre os carros, meditando entre o calor do sol e dos escapamentos, decidi experimentar recolher o que a praça pudesse me dar: pedras, folhas, grelhas, cocos. Afinal, como disse a moça: 'a praça era minha!' Escrevi este texto entre as faixas de pedestres. Tentei conduzir os carros. Deixei claro para as pessoas que aquele lugar ali era meu [contundente]. Com uma energia muito mais de uma loucura, do que de hierarquia. Não havia repressão suficiente*

em minha figura que fizesse os outros desistirem de passar, de ficar, até de me darem um abraço. O que me deixa potente, ao fazer esta proposta de Marcelo girar, é que sinto sempre nestas experiências que a coisa mais espontânea que há em mim joga com o mais espontâneo das pessoas e do lugar. Acontece. Nós nos entendemos [ri]. Nossos pesos, nossos textos, risadas, loucuras, se misturam. Simbolicamente, moldamos a praça com uma nova energia, provocamos algo. E isso só acontece, porque nos sentimos provocados antes, a observar, a perceber a praça. Nesta etapa do experimentar tudo é um movimento cíclico. Às vezes as coisas acontecem ao mesmo tempo, sem descrição linear possível. Curiosamente ficamos com a sensação de que estamos em um círculo criativo, que cria vínculos diferentes com as pessoas, como o formato quase redondo da praça. São apenas diálogos, mas encontros revisitam os olhares [se emociona mais uma vez].

É muito bom ver o artista se entregar ao ponto de impor "seu" lugar através da delicadeza, sem forçar nada, sem sofrer. Apenas disponibilizando o seu corpo. O que parece simples, mas não é: Disponibilizar seu corpo para uma experiência é se entregar ao desconhecido, é se lançar num precipício. Mas, no momento em que você se disponibiliza, você neutraliza todos os impedimentos com os quais esse risco pode vir acompanhado. E, assim como Tatiane, todos estavam entregues, cada um com a sua forma de se entregar, com sua intensidade.

Márcia já se sentia melhor no tempo e no espaço, já percebia que era da dor que ela iria recuperar a doçura; Dejalmir deslocava o tempo de tudo que acontecia ali para o tempo de seus movimentos, às vezes lento-lentíssimo, às vezes rápido, cortado, estanque, e começava a construir uma imagem escondida por tecidos coloridos: o desconhecido; Amós também mantinha uma certa distância do centro da praça, ele também circulava pela periferia do lugar, como se ainda não estivesse se sentindo parte daquele todo ou como se, timidamente, procurasse o momento ideal para se juntar aos outros; e Ia não esperava nada: com tantas questões existenciais que povoavam sua mente, ela buscava respostas ali naquele lugar, naquela experiência.

De longe vejo que Ia tinha concluído seu trabalho. Isso porque ela já estava instalada no lugar que nos serve de base. Então, dirigi-me até ela e, enquanto os outros finalizavam o trabalho, perguntei como se sentiu durante o processo. Ela ficou um pouco em silêncio, pegou uma maça, sentou-se no chão e começou a falar.

Ia:

> *[Enigmática] Continuo estranha, o tempo passava e as coisas na minha vida estavam sem a evolução necessária, ficava lendo as cartas toda hora para saber o futuro já que esse me afligia. Trouxe minhas cartas e estava certa de que seria uma cigana com uma tenda de tarô. Lá perdi a vontade, queria outra coisa, andava muito efêmera, o cérebro não acompanhava a metamorfose do pensamento. Podaram as palmeiras, coqueiros e deixaram os galhos no chão, a identificação rolou, dessa vez tinha que encontrar um ponto neutro na praça. Achei e comecei a arrastar as folhas de palmeiras para construir algo, talvez a tenda, mas o balançar do vento transformou em asas, tinha que ter força para segurar, guiar as duas. Que adianta asas gigantes se não tem força? Viajei só com uma, senti as várias direções do vento. Abandonei. Continuava esquisita e efêmera. Tatiane tinha mudado o cabelo e toda hora que ela passava por mim sentia Obaluaê.[2] Foram várias vezes e muito forte [pausa]. Fui na fonte e achei uma lata vazia. Deu vontade de batucar, rolou um encontro lindo com todos hoje. Senti brotar algo novo em um solo desgastado. O batuque destoado me animou. Principalmente pelas músicas que Amós tocou, de uma sincronia encantadora. A experiência coletiva é ótima, mesmo cada um 'pirando na sua', cria-se um magneto do desejo de não parar a órbita da evolução da arte, são mundos diferentes em sincronia artística.*

Guardei comigo todas essas observações de Ia. Em todos os atores os estados de emoção importantes para a atuação de cada um naquela vivência começavam a tomar forma. Todos se apropriavam bem do processo de composição de personagens a partir da relação entre o *corpo-lugar* de cada um com um lugar na cidade e com as pessoas que vivem e circulam nesse lugar. E eis que quando todos os atores retornam à nossa base, uma situação de *teatricidade* acontece: uma senhora se aproxima de nós, de uma maneira um tanto quando agressiva e nos pergunta o que estamos fazendo ali, por que não a convidávamos a participar. Nós, mais que prontamente, a convidamos a se sentar conosco. Oferecemos frutas e água. Ela pediu um cigarro e sentou e, ali, como parte de nosso grupo começou a contar sua história: ela, moradora da área vizinha à praça, estava descontente

2 Obaluaê é o orixá da cura, mas também das mazelas, das doenças. Senhor das pestes, mas também médico dos pobres. O Orixá dos mistérios. No sincretismo religioso é representado por São Lázaro.

com o descaso com que o poder público tratava os lugares de convivência na cidade. Ela mesma já havia lutado por melhorias para aquele lugar, mas não obteve sucesso. Iracema era o nome dela: mulher de voz forte e presença intensa. Ela falava para toda a praça e parece que era conhecida de todos ali, pois algumas pessoas vieram nos dizer, discretamente, para não darmos ouvidos a ela, pois se tratava de uma louca. Mas nós queríamos ouvi-la e aprender com ela como fazer uso de tanta energia contida em um corpo só, como atrair a atenção de todos em se tratando de um lugar tão extenso: Iracema atuava com tanta intensidade, reclamava com tanto fervor seu papel de cidadã que tem o direito de ser feliz! Enquanto isso, outro homem veio em minha direção para dizer que aquele lugar não era seguro para nós, que, pelo que ele percebia, nós não éramos de Salvador, e eu retruquei que sim, que éramos de Salvador, que nos sentíamos bem naquele lugar e que não corríamos nenhum risco, convidando-o também a se sentar conosco. Ele, irritado, recusou, dizendo que tinha mais o que fazer do que ficar dando conversa a malucos. Ele também parecia ser conhecido de todos ali, pois, ao sair, alguns rapazes o vaiaram em repúdio à sua atitude. Ficou Iracema gritando para os quatro cantos da praça: que era de arte que aquele lugar precisava, de vida, de cor, de luz! E a gente ali, sentindo toda a força de Iracema e entendendo que, realmente, a *teatricidade* é a essência do teatro feito no espaço urbano, do teatro feito e pensado na e para a cidade. É a *teatricidade*, como fenômeno criativo e criador, o que alimenta o ator, a atriz, o diretor, o bailarino e todos que têm a cidade como base criativa.

Depois da passagem do furacão Iracema foi impossível conversar, mas decidimos o dia da realização da *intervenção viária*. Pedi para que todos pensassem na intervenção de Iracema, como a presença dela mexeu conosco e com a praça, pensar como a pesquisa foi vivenciada hoje, o que podemos guardar, o que temos para aprofundar e fazer avançar, mas, antes de liberá-los, distribui algumas indicações e prometi enviar o roteiro por *e-mail*. Já tínhamos definido que, no dia da *intervenção viária*, teríamos duas horas de preparação e ajustes. As indicações foram as seguintes:

1. Cada participante escolherá na praça um lugar para se conectar com ela, para se concentrar, perceber os estados de emoção;
2. Quando sentir que acabou esse momento, o ator se apropria dos estados

de emoção e vai passear pela praça como forma de se reconhecer como parte daquele lugar;

3. Depois do passeio só as mulheres vão se dirigir ao centro da praça – Mirella, Márcia, Ia e Tatiane. Cada uma no seu tempo;
4. Enquanto isso, Dejalmir começa seu processo de imersão na praça fazendo círculos em volta dela, ora em sentido horário, ora em sentido anti-horário;
5. E Amós se prepara para, depois que sentir que as mulheres se apropriaram do centro da praça, dirigir-se até elas e cantar quatro músicas, criando um clima de festa. Nesse momento, é importante envolver também as pessoas que estiverem na praça;
6. Depois que essa atmosfera for instalada, surge Dejalmir com energia e presença oníricas, envolvendo todos com sua presença e criando um núcleo, uma célula, que, depois de formada, fará um percurso em forma de cortejo pela praça no sentido contrário dos carros.

Indicações pessoais: Dejalmir vai precisar de muitas cangas, tecidos, lenços para compor sua figura mítica; Márcia também, já que sua personagem vai se construir e se desconstruir através de lenços para a cabeça; Tatiane e Ia, ao chegar na praça, precisarão de um tempo para verificar o que a praça dispõe como objetos: entulhos abandonados na praça como lixo e que elas usarão como objetos de cena e adereços. Acordei que enviaria por *e-mail* o roteiro e também trechos de depoimentos dos meus entrevistados como estímulo para os atores pensarem em um discurso, o que eles gostariam de dizer naquele momento, já que nesse processo não tivemos tempo de nos dedicar à criação de um texto. Instruções dadas, seguimos para casa, preparados para intervir cenicamente nas vias daquele lugar.

ATENÇÃO: ARTISTAS TRABALHANDO! UMA *INTERVENÇÃO VIÁRIA*

Dia oito de janeiro de 2016 foi o dia marcado para o grande acontecimento e eis que, ao chegarmos na praça, deparamo-nos com um canteiro de obras instalado. Fiquei um tempo pensando se adiaríamos o trabalho e depois conclui que seria interessante unir as duas intervenções viárias: a urbanística e a artística. Uma equi-

pe de trabalhadores preparava o lugar para o carnaval, pintando o meio fio e instalando grandes barracas para abrigar a polícia montada durante o carnaval. Muitos operários e até alguns carros circulavam no interior da praça. Para me ajudar na logística, convidei novamente Samara Santos e também Mateus Barbosa, autor dos mapas técnicos e meu colega no grupo Espaço Livre de Pesquisa-Ação. Também criei, juntamente com Silverino Ojú, outras duas placas: "Atenção: entrada e saída de artistas" e "Atenção: artistas na pista" para reforçar o caráter de obra artística, trazendo mais elementos para a cena. Questões técnicas resolvidas e base de apoio instalada, ficamos ali, em silêncio, conectamo-nos com o lugar, pedindo permissão para começar os trabalhos, sentindo a energia do grupo e percebendo os estados de emoção de cada um. Depois de um tempo ali conectados, li o roteiro pontuando algumas observações, mas deixando claro que aquele roteiro era apenas um estímulo: o mais importante era estar abertos aos fenômenos, aos encontros e desencontros. Deveríamos estar prontos para viver o que ali acontecesse.

Dejalmir, Ia, Mirella, Tatiane, Amós e Márcia saem em busca de um lugar para se concentrar, se conectar consigo mesmos e com o lugar. É o momento de cada um respirar, deixar o *corpo-lugar* perceber as sensações e disponibilidades presentes naquele momento; como cada um se encontrava e poderia se fazer presente. Um tempo depois, os atores se deslocaram para outro local na praça, dessa vez um lugar que servisse como "camarim", para que ali o ator começasse a dar forma ao personagem ou a assumir os estados de emoção que buscara durante o processo. Era o momento de abrir espaço para que um pouco de "outra vida" nascesse em cada um.

É bonito ver o trabalho do ator acontecer. Como cada um se prepara, se conecta consigo mesmo e se abre para novas sensações, outros estados de emoção, outras formas de atuação. Uma vez instalados e compreendendo que algo se passa dentro deles é hora de viver a praça como *lugar-cênico*. Os operários da obra e as pessoas que ali estão começam a perceber que algo acontece ali: sem dividir atenções, todos passam a fazer parte de uma única imagem que se constrói e desconstrói a cada instante, reconfigurando aquele lugar.

Agora é possível ver a mãe que se preocupa com o bem-estar e segurança dos filhos e de todos que vivem aquele lugar; a moça bonita eleita pelos homens como musa da praça, dançando e desfilando pelos quatro cantos sem deixar de provocar os machistas; a fada azul que encanta o lugar, levando fantasia e cor

à praça; a louca que se acha dona da praça e que é sua obrigação reconstruir e organizar tudo; o cantor-trovador que, em troca da inspiração que a praça é para suas composições, canta aos quatro ventos seu amor por aquele lugar; e o homem misterioso que dita o tempo e o ritmo, circulando pelas vias do lugar, assim como o sangue circula pelas veias dos corpos de cada um: é essa presença mítica que liga e conecta todos que ali estão; é o fio que conduz e faz as horas passarem, alinhavando a dramaturgia que se produz coletivamente a cada dia.

Os personagens começavam a viver a praça e a se relacionar com as pessoas, criando uma imagem poética do lugar. Agora a praça já se realizava enquanto *lugar-cênico*: entre um deslocamento e outro, os atores passeavam pela periferia da praça, chegando até às vias congestionadas de automóveis e ônibus, fazendo a ponte entre as ruas e a praça, o interior e o exterior. Muitas vezes era o personagem de Dejalmir que mantinha essa ligação presente, principalmente no momento em que as mulheres ocupavam o centro da praça para um duelo sobre apropriação e o lugar do lúdico do/no espaço público. Mirella nos relata no trecho a seguir uma discussão que ela teve com funcionários da obra e com outras pessoas na praça:

Figura 21 – Atores vivem o *lugar-cênico* através da *intervenção viária*

Foto: Produzida pelo autor.

Figura 22 – O *lugar-cênico* através da *intervenção viária*

Foto: Produzida pelo autor.

Figura 23 – Atores vivem o *lugar-cênico* através da *intervenção viária*

Foto: Produzida pelo autor.

Mirella:

Aproximei-me dos funcionários e conversei com eles, aproximei-me deles e pude saber o que eles pensavam. Um deles, por exemplo, disse pra mim 'Vá pra Barra, lá que é bom pra você fazer isso, aqui ninguém vai dar valor não. Eu sei o que você tá fazendo, eu gosto de cultura'. Outro funcionário da obra, um que parecia ser o coordenador, não gostou muito de minha abordagem e depois de muitas indiretas ele esbravejou 'Por que você não vai pra Brasília? Lá eles vão te ouvir. Você devia ir falar com Dilma pra ela te ajudar'. Eu disse que isso não seria fácil, daí ele respondeu 'É fácil sim, é só bater na porta'. Perguntei se ele tinha conseguido que a porta se abrisse pra ele e ele disse que sim. O mais curioso é que esse mesmo homem hostil comigo resolveu se aproximar de nós quando já estávamos todos juntos e outra atriz, Márcia Andrade, sem saber, o abraçou, foi carinhosa e ele acabou se deixando envolver. Bom, como disse, as relações com as pessoas na praça foi o que mais me tocou nesse dia, poderia descrever vários encontros, mas vou citar só mais dois. O primeiro foi com um artista de rua com quem eu conversei, eu comecei perguntando se ele achava que a cidade era um palco, ele respondeu que sim, mas quando eu coloquei aspectos da violência existentes na cidade, quando falei da manipulação dos espaços públicos pelo capital, juro que meu coração partiu porque notei naquele olhar sonhador um pouco de tristeza e realidade, de decepção por ouvir o que eu dizia. O outro encontro que não posso deixar de mencionar foi com uma menininha com seus sete aninhos mais ou menos, ela me olhava fascinada enquanto eu dançava, até que ela se aproximou e começou a dançar comigo, e tudo o que fazia, cada movimento, cada gesto, a menininha repetia como se fosse o meu espelho e o meu reflexo no olhar dela era de encanto, alegria e admiração. Esse foi o momento mais maravilhoso pra mim, como a pureza de uma criança pode ser tão gratificante! Toda esse processo que Marcelo me proporcionou me fez perceber o quanto a cidade esta carente de espaços para o lúdico e abandonada. A violência que só cresce nos afasta das ruas e nos impede de curtir lugares da cidade que estão nos esperando, mas de tão abandonados se tornam invisíveis e perigosos. Essa experiência abriu minha visão para a possibilidade de ver nas praças, nas ruas, nas feiras, ver a arte, mas não só a arte do entretenimento e sim a arte que forma e informa; a arte política sem deixar de ser poética, a arte do teatro que dialoga com o público sem barreiras, sem quartas paredes, sem distanciamento. Uma qualidade de teatro que se aproxima do público aonde ele está e dialoga diretamente com ele.

O diálogo com os operários começou no momento em que Tatiane e Mirella passaram pelo canteiro de obras em preparação para o carnaval. Ali, surgiu um discurso sobre a importância do trabalho e da arte como trabalho. Mas também sobre a necessidade do artista, enquanto atuador, se aproximar mais do público e dividir sua criação.

> O atuador (ator, dançarino ou performer) atua justamente nos espaços 'entre' elementos, fazendo-os se relacionar e gerar uma máquina poética que se faz e refaz num *continuum* fluxo espiralado. Mesmo considerando que o ator interprete ou represente, que o dançarino dance, que o performer performe, todos eles atuam no espaço-tempo entre elementos cênicos em busca de gerar um possível território poético. Atuam pela ação mesmo de atuar, de modificar, de possibilitar, de experimentar. O ator atua *com* sua interpretação ou representação, assim como o dançarino atua *com* sua dança e o performador atua *com* sua *performance*. Portanto, fica claro que *atuar* se distancia em muito de representar uma personagem ou utilizar-se de alguma técnica de atuação. O verbo *atuar* = disparar processos de compartilhamento de sensações, utilizando-se da materialidade corpórea como meio. (FERRACINI, 2013, p. 70-71)

Mais do que gerar um território poético, a atuação na *intervenção viária* se propôs a revelar o lugar da poesia e do lúdico no espaço público. E, para ser lugar de poesia e não território poético, para fazer acontecer os fenômenos aqui relatados e analisados, foi preciso quebrar as barreiras e fronteiras entre os núcleos e pessoas que vivem esse lugar, através da *intervenção viária* que realizamos. Tatiane nos relata suas impressões ao chegar na praça, refletindo sobre a possibilidade de todos os atores e frequentadores do lugar atuarem em conjunto e também sobre sua relação com a pesquisa:

Tatiane:

> *A praça estava bastante 'mexida' quando chegamos. Como um organismo vivo ela já contava com outras pessoas: operários trabalhando, construção de coberturas para o carnaval e este também foi um fator importante para que pudéssemos escutá-la de novo e participar dela. Procurei resgatar o que tinha me parecido importante no último encontro, mas sempre me mantendo aberta para aquele momento. Sem elementos externos à praça, apenas com alguns acessórios de*

figurino que pareciam anular quem eu era, investi num diálogo entre o riso e o medo, com o lugar e as pessoas. Poderia eu ser uma louca, uma moradora de rua, um risco para os carros com as pedras e cocos que carregava bem junto deles. Poderia ser eu apenas uma mostra da violência que a cidade me parece imprimir, mas não posso reduzir minha construção a isto. Seguindo os estímulos da direção, acho que consegui acreditar que era muito mais tridimensional quanto às minhas falas, meu corpo, gestos e emoções. O texto que recebi como estímulo, junto com o roteiro, antes deste ultimo encontro, me completou muito também. Nele havia este desejo de que as pessoas, independentemente do teatro ou não, não se comportassem tão bem na rua, no sentido de animar o que fazemos para além da lógica social. 'O teatro pode produzir medo' - eu adoro isto enquanto imagem de algo novo, esta pausa entre a vida e a arte, entre escolher transitar ou paralisar. Quando falei o texto pela primeira vez, como exercício, os outros colegas imaginaram que o texto era meu, pela minha própria construção e, realmente, poderia muito ser meu. Acredito nesta provocação do humano quando estou atuando, mas não no sentido de me fazer ser vista, mas de fazer um discurso novo, um lugar novo ser visto. A potencialidade de criar uma nova paisagem ou de tornar visível um lugar invisível. É 'nossa' praça, mas até fazermos aquilo, era também invisível para gente. De repente, as pessoas e nós mesmos não éramos mais invisíveis. Isso causou instabilidades, mas não receio, todos precisavam falar um pouco, parar, perguntar, participar. Havia ali também um contraste do interesse da visibilidade pública de um lugar onde circulam populares e de outros lugares que fizemos mais próximos de bairros nobres. Antes, capa de jornal e um tanto ignorados pelo público, agora nem um pouco ignorados pelas pessoas da praça, mas sem visibilidade midiática. Há tantos lugares 'encobertos' dentro de uma cidade como Salvador. Há tantas pessoas em silêncio. Localizar-se e estar pronto para o enfrentamento diante do outro é um princípio básico que procuro salientar em mim e nos atores com os quais trabalho. Nunca soube ser somente atriz, o teatro me interessa sempre na cena ou fora dela, palpitando, gerando indicações, criando estéticas. O que me deixa feliz nesta experiência é perceber que sou parte deste organismo vivo incessante da criação, para além do erro ou da vaidade.

Esse embate entre as atrizes e os operários foi o estímulo para que todo o elenco feminino se dirigisse ao centro da praça, como se fossem as troianas, que queriam defender sua cidade e gritassem para os quatro cantos as dores e

as delícias de se viver em comunidade, de ser um ser sociável e de dividirem o mesmo espaço. Nesse momento, cada uma assumiu o discurso relativo aos estados de emoção que elas vinham trabalhando como arquétipos de seus personagens. Enquanto elas atraiam a atenção e a presença de todos ali, o cantor--trovador de Amós se aproximava, acompanhado de uma melodia agradável, trazendo calmaria. Era o momento de confraternizar e brindar o encontro. Um pouco de vinho, frutas e petiscos, mas a festa não dura muito até se aproximar a figura mítica de Dejalmir, encantar a todos e, como uma força magnética, fazer com que cada um, no seu tempo, o acompanhasse em um cortejo pelas margens da praça em sentido contrário do movimento dos carros. Esse foi o momento de comunhão, no qual todos ali mantinham a mesma atenção, a mesma intensidade de presença, a mesma pulsação. O lugar agora era vivido por todos.

Figura 24 – O centro da praça como lugar de cruzamento de ideias e ideais

Foto: Produzida pelo autor.

E é com o depoimento de Dejalmir Melo, o único no grupo que não é ator, que eu encerro esse ciclo em busca de um teatro que me aproxime da cidade e das pessoas que nela vivem. Foi importante ter um bailarino no grupo para perceber um profissional da dança criar não a partir da forma, mas das sensações e da relação com o lugar.

Dejalmir:

> *Nos primeiros momentos eu fui invadido por uma sensação de estar perdido, mas não demorou muito até eu observar a praça e perceber a vontade de reconhecê-la como lugar-cênico. Eu me posicionava como um arquiteto estudando o espaço, a disposição dos pequenos lugares e de pontos que mais tarde deveriam ser ocupados por nós. Me concentrei realmente em transcrever para o papel todos os pontos da praça e observar a relação que os colegas estavam criando com aquele lugar. Cada ponto que eles ocupavam. O interior da praça tinha muita informação, então decidi caminhar pelos contornos da praça e observava as pessoas e carros que passavam por ali. O que me fez constatar que o excesso de informação se encontrava tanto dentro quanto fora da praça, mas percebi um tempo distinto entre o que se passava dentro da praça e o que se passava fora dela, o que me fez me concentrar num ritmo diferente que não representava nem o ritmo de dentro nem o ritmo de fora. Eu tive algumas experiências com intervenção urbana, mas cada uma foi trabalhada de forma diferente. O comum é produzir um roteiro na sala de ensaio e depois ocupar o espaço urbano. Nesse trabalho proposto por Marcelo se trata de ir para um lugar e a partir de uma vivência tirar inspiração para compor um personagem e a intervenção viária. Tudo criado em relação com o lugar. Essa prática nos permitia no primeiro momento o ócio ou um estado contemplativo, nos deixando livres para dialogar com os registros impressos na experiência artística, partindo do repertório do corpo-lugar de cada um, como defende Marcelo. Essa prática me levou a investigar um personagem livre no espaço-tempo. Que permaneceria no lugar mesmo depois de terminar nossa ocupação. Começaria do vazio e ia experimentando todos os estados que surgissem no meu corpo como um ciclo contínuo. Enchendo e esvaziando o corpo sucessivamente até o infinito. Fui trabalhando esse processo pensando sempre no corpo em relação ao lugar e às pessoas. Como um senhor do tempo que observa o lugar e todas suas dinâmicas, segui essa vivência sem pensar em resultado ou acerto, minha atenção estava em potencializar através do meu corpo-lugar a dinâmica circular do tempo/do lugar-cênico com aquele personagem que começava a emergir e tomar forma em mim.*

Ao final do capítulo, me vem à mente uma fala da professora do Departamento de Drama da Universidade do Quebec, em Montreal, Josette Féral, sobre a importância do trabalho do ator, como o ator constrói seu repertório criativo, seu *corpo-lugar*:

> O que é necessário conhecer? Tudo. É preciso ser curioso, é preciso ler, também é preciso conhecer o mundo e manter-se informado sobre tudo. Não é necessário de forma alguma separar o teatro das outras formas de arte. Não se deve pensar que o teatro existe sobre sua ilha, separado do mundo. O teatro partilha ligações estreitas com as outras artes, ele sofre influências delas. Em segundo lugar, não é preciso separar o mundo das artes, da vida em geral. (FÉRAL, 2010, p. 261)

Figura 25 – O cortejo de *corpos-lugares* revelando o *lugar-cênico* através da *intervenção viária*

Foto: Produzida pelo autor.

As palavras de Féral e a imagem trazida por Dejalmir de criar algo que permaneça no lugar mesmo independente da presença física de nossos corpos, como espectros, como rastros de nós mesmos, animam-me a continuar essa busca, investindo na possibilidade da presença do ator ser tão intensa ao ponto de permanecer na cidade em eterno processo de atuação. Porque quando estamos em relação com um lugar e com as pessoas desse lugar existe sempre algo que permanece em nós e no lugar: e é essa presença, essa relação que alimenta meu *corpo-lugar*, o que pode produzir *lugares-cênicos* e estimular a criação de *intervenções-viárias* na cidade.

Epílogo

Quinze de fevereiro de 2016. Segunda-feira. Salvador-Bahia. A cidade começa a voltar ao normal depois de uma semana festejando o carnaval, mas antes do carnaval a cidade já havia passado por uma maratona festiva que começa com o início do verão e só termina efetivamente no final de semana após a Quarta-feira de Cinzas. É isso mesmo, porque depois do carnaval é preciso festejar o fim dele com as festas chamadas de "ressaca", nas quais o folião vai curar a saudade de tudo que viveu no verão. Então, em Salvador, a vida começa, ou se normaliza, a partir de hoje.

Eu nunca passo o carnaval na cidade. Aproveito esse período para viajar e descansar um pouco e, neste ano, especialmente por conta da escrita deste livro, eu viajei para uma praia próxima de Salvador, no Litoral Norte, e lá nesses meus dias de repouso me dei conta de quão importante é a pausa durante um processo de pesquisa. Durante os meus quatro anos de trabalho algumas pausas se fizeram necessárias para que eu pudesse movimentar a minha pesquisa, fazê-la avançar.

E foi essa pausa carnavalesca que me fez pensar o quanto foi importante para mim os meses que passei na França. Um filme passou na minha cabeça. Imagens, lembranças, alegrias, tristezas, idas e vindas no tempo e a questão: por que a França? Essa pergunta me fez voltar ao passado e pensar no meu *corpo-lugar*, em como eu me ocupei em alimentá-lo com referências, vivências, emoções e memórias.

Estimular essa digressão aos 42 anos exige de mim essa pausa para fazer com que as lembranças se movimentem no meu pensamento enquanto sinto a brisa e o som do mar quebrando na praia.

Eu nasci em Itambé, cidade com pouco mais de 23 mil habitantes, situada no sudoeste da Bahia. Foi nessa pequena cidade que, ainda criança, eu tive acesso ao teatro. Aos dez anos de idade fui convidado por uma professora a fazer parte do grupo de teatro da cidade: o grupo de teatro "Astral". Foi através da experiência artística com esse grupo que eu fui me entendendo enquanto ser no mundo. Fiz grandes amigos, participei de todas as atividades artísticas organizadas pelo grupo, que era a única referência cultural da cidade: montagem de espetáculos, organização de festivais de música e poesia e exposições de artistas plásticos. Tudo como possibilidade de movimentar a vida cultural das pessoas que ali viviam. Foi com os colegas do grupo "Astral" que eu comecei a me envolver politicamente e a me preocupar com a cidade e suas questões socioculturais. Foi ali também que sofri minhas primeiras dores de amor, as decepções com a vida, a esperança de dias melhores, o medo do que não vivi ou do que não vi, alimentando a curiosidade com o que se passava do outro lado do mundo. E, para mim, o outro lado do mundo era a França. Sim, a França que eu conhecia através das canções de Edith Piaf e Mireille Mathieu, que eu ouvia em fitas-cassete gravadas e a mim presenteadas por amigos mais velhos. Mesmo sem saber o que diziam as canções, eu me encantava com elas. Assim, descobri que a música e o teatro me faziam viajar, me deslocar no tempo e no espaço mesmo que só através da imaginação.

Em Itambé eu vivi até os meus 20 anos, então, muito do que sou hoje teve início nessa cidadezinha. Em 1994, eu e minha família nos mudamos para Vitória da Conquista, a maior cidade do sudoeste baiano. Essa mudança ficará gravada em minha memória para toda a vida. Uma mudança trágica, resultado de uma guerra familiar que culminou com a separação de meus pais. Apesar da dor, viver em uma cidade maior e onde eu tinha alguns amigos significava a possibilidade de continuar o que em Itambé já não era mais possível: teatro. Foi o que aconteceu. Convidado pelo diretor teatral Leonel Nunes, comecei a trabalhar profissionalmente em teatro e com ele viajamos durante dois anos pelas cidades da região. Esse encantamento não durou mais do que isso e a falta de incentivo começou a dificultar as produções artísticas. Era e ainda é muito complicado produzir arte no interior da Bahia e acredito que no interior de todo o Brasil. Por isso, minha permanência em Vitória da Conquista começava a ficar comprometida. Uma angústia me invadia. Era como se eu ainda não houvesse encontrado meu lugar no mundo.

Um ano se passou e minha angústia só aumentava. Havia um vazio em mim e, conversando com um amigo, o também ator Adão de Albuquerque, decidimos que eu viria para Salvador com o intuito de reunir profissionais e levantar uma produção para um antigo projeto nosso, a comédia "Pró-Fana e Pró-Míscua". Assim, ele me ajudaria a me mudar para Salvador e eu buscaria meios para a realização do espetáculo, enquanto ele continuava em Vitória da Conquista atuando como professor de geografia.

Em 1998 eu chego a Salvador, no bairro dos Barris, e me hospedo com amigos atores vindos também do interior da Bahia. Dias difíceis de solidão e medo, mas também de outras descobertas, outras vivências. Já não era mais o menino que sonhava em conhecer o mundo nem o adolescente rebelde que podia tudo fazer para continuar a vida como artista. A vida dura da cidade grande começava a me anestesiar e a me preparar para ser um homem responsável por suas escolhas.

Anos se passaram em Salvador, a vida cada dia mais complicada, mais intensa, mais urgente. Outras pessoas surgem no meu caminho e com elas o estímulo para retomar os estudos. Foi assim, frequentando a Escola de Teatro da UFBA, onde eu cursava Mímica Corporal Dramática como curso de extensão, que eu descobri a direção teatral. Foi essa descoberta que me fez perder o medo da Universidade, dos estudos, o medo de não ser aprovado no vestibular, o medo de fracassar. O meu desejo foi maior, e o estudo foi me nutrindo de força e coragem: ainda na graduação, a França voltou a fazer parte de minha vida. Com a ajuda e incentivo de um amigo comecei a estudar francês com o intuito de um dia cursar algumas disciplinas por lá. E foi o que aconteceu. Com muita dedicação eu concluí o curso de francês e, em 2002, eu desembarcava em Paris para uma temporada de nove meses para cursar *Théâtre de rue* e *L´art de la performance* na Universidade de Paris-VIII – *Sorbonne-Nouvelle*. A escolha por essas disciplinas foi um tanto aleatória. De minha parte foram as que eu mais me identificava e da parte da Universidade foram, naquele semestre, as únicas nas quais os professores aceitaram a presença de um estrangeiro que não havia feito o processo seletivo correspondente ao vestibular. Ironia do destino à parte, foi a partir daí que eu comecei a me encantar pelas práticas urbanas na arte e no teatro. Foi nessa temporada francesa que eu aprendi também que o "outro lado do mundo" vai muito além da França e, mesmo em viagens curtas por Roma, Viena, Amsterdã, Bruxelas e Barcelona a minha própria cartografia

de mundo (e sua geografia) começava a fazer parte de minha vida a partir da experiência como viajante que não se encerraria ali.

Voltei para o Brasil, concluí o curso de bacharelado em Direção Teatral e criei o Coletivo Cruéis Tentadores como estímulo para reunir artistas e trabalhar a relação teatro e cidade. Entrei no mestrado em Artes Cênicas na mesma instituição (PPGAC-UFBA). Senti a necessidade de aprender outra língua estrangeira e como não me seduzia pelo inglês me aventurei no alemão. Dores de cabeça, sensação de impotência e novamente o medo de fracassar eram constantes. Aqui, nesse momento, eu começava a entender a complexidade do mundo, sua diversidade cultural e suas peculiaridades, o quão distante estamos de civilizações antigas que, com suas ações civilizatórias, nos impregnaram com rastros de suas histórias, fazendo de nós brasileiros um pouco órfãos de referências que, às vezes, nem sabemos onde encontrar. E nem precisamos de exame de DNA. O brasileiro é mestiço por natureza e é essa mistura que sou o que mais me interessa. É essa sensação de que tudo sou e de que nada sou que me faz ver o mundo com os olhos do encantamento, da descoberta ou da certeza de que em cada lugar há um pouco de mim e que há em mim um pouco de cada lugar.

Eu não tive o mesmo sucesso de aprendizado com o alemão, talvez porque eu já sonhava com o francês ainda criança, mas, mesmo assim, em 2009 eu tranquei o mestrado e passei três meses em Berlim. Período curto, mas intenso. Lá eu comecei, de forma intuitiva e solitária, a pesquisar o que o corpo pode armazenar como referências a civilizações passadas, assim eu frequentava e ocupava ruínas, perdia-me nas ruas, visitava sítios históricos e observava aquela cidade que, mesmo após a queda do muro, mantinha-se dividida. Dividida por um muro que se mantinha erguido nas marcas deixadas nos corpos e nas almas daquelas pessoas. E eu lá, buscando o que havia de mim nisso tudo e se não havia nada de mim é porque eu precisava, em mim, de um pouco daquela história de vida. Foi em Berlim que eu conheci o ativista Frieder Bronner, um dos colaboradores alemães do *Living Theatre*, durante a passagem do grupo por Berlim em 1990. Foi com Frieder e outros amigos que realizamos uma ação performática durante uma manifestação contra a energia nuclear e a instalação de usinas nucleares na Europa. Foi uma forma de experimentar meu corpo em outra realidade, alimentando meu *corpo-lugar* com informações e sensações tão

distantes de mim. Essa viagem mexeu muito comigo e me fez aproximar daquela língua tão difícil de aprender e assimilar. Pelo menos eu aprendi a simpatizar com aquela língua e o sofrimento durante as aulas de alemão ficaram para trás, mas, com o retorno ao Brasil e a necessidade de organizar as ideias de tudo que vivi em Berlim, os cursos de alemão acabaram também ficando para trás. Como na vida tudo tem seu tempo, acredito que ainda chegará o tempo de sentir a Alemanha e a língua alemã mais próximos de mim.

Com o mestrado concluído e a dissertação transformada em livro, publicado pela Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA), com o título *O teatro invadindo a cidade*, veio novamente outra pausa. Precisava dar um passo adiante. Já havia me envolvido com dança, *performance*, intervenção urbana, trabalhado como ator, dançarino, diretor e *performer*. A relação teatro-cidade já se fazia presente em minha pesquisa de mestrado, mas faltava algo, faltava fazer avançar a discussão ou então aprofundar esse estudo: pensar mais profundamente nesses atores e diretores que abandonam o edifício teatral para ocupar a cidade como lugar para suas criações. E foi aí que me veio a ideia de fazer dialogar teatro, geografia e fenomenologia como meio de criação de uma *metodologia experimental* para criação de personagens. Assim surgiu *O teatro que corre nas vias* e a escolha por esse título veio cheia de simbologias, principalmente porque era o momento de tratar não só o teatro que corre nas vias das cidades, mas também do teatro que corre como sangue nas veias dos corpos dos artistas. E é, aliás, por isso também que os entrevistados e atores que colaboraram com a pesquisa estão tão presentes neste livro.

E é nesse momento que a França volta a cruzar o meu caminho. Dessa vez não como o lugar idealizado na infância, mas sim como o lugar onde eu poderia viver outra realidade que não era a minha. Na intenção de me aproximar mais da geografia, o que me daria mais suporte para trabalhar com conceitos importantes para essa pesquisa, como lugar e cidade, é que decidi retornar para a França para realizar parte dessa pesquisa no laboratório *Espace, Nature et Culture*, da Universidade de Paris IV-*Sorbonne*, com a professora Francine Barthe-Deloisy. E, em fevereiro de 2015, eu desembarco na capital francesa para uma estadia de seis meses.

Foi nesse período vivendo fora do meu país, falando outra língua, compartilhando outros costumes e dialogando com minha diretora de pesquisa que

eu percebi como eu atuo enquanto pesquisador. Chegar até essa descoberta e ter essa consciência já é um passo muito importante para quem quer dar continuidade a uma carreira acadêmica. Dentre essas descobertas me veio a certeza de que é a fenomenologia que me dá régua e compasso para defender e experimentar minhas ideias. Eu preciso viver a experiência, eu preciso me relacionar com o mundo e com as pessoas, preciso ter tempo para digerir os acontecimentos, dar tempo para que os fenômenos aconteçam; viver esses fenômenos para depois analisá-los, mas também refleti-los enquanto são vividos; refletir sempre em relação com o que se passa à minha volta. E a escrita segue também desse modo, nesse mesmo processo. Primeiro, é preciso que toda a experiência seja vivida, depois é necessário um tempo para que a experiência seja apropriada por mim, como o vinho que precisa ser decantado, e só aí é que eu me sinto seguro para sentar diante de uma tela em branco e começar a materializar o pensamento. Enquanto não paro para escrever, anotações, rabiscos, fotos e conversas são produzidas como forma de manter meu pensamento vivo e conectado com a prática.

E o tempo, os prazos, as leituras, tudo isso é organizado dentro dessa mesma dinâmica. Com essa consciência começa a nascer em mim um pesquisador. Agora me sinto mais seguro para defender minhas ideias não como uma certeza absoluta, mas como janelas que se abrem e me guiam rumo ao conhecimento, à dúvida, à curiosidade, ao desejo de descobrir e viver o que não vivi. Saber que ainda tenho muito chão pela frente: e isso me anima e me faz entender essas últimas páginas não como um fim, mas como um passo adiante para que novos passos sejam dados. Cada um no seu tempo.

E aqui, diante dessa tela não mais em branco, eu observo as janelas abertas que são esse livro e me dou conta das tantas janelas que ainda tenho para abrir. Além de janelas, este livro abrirá portas para esse novo pesquisador que nasce com ela.

Minha intenção com este livro é de render homenagem ao teatro, que, a meu ver, é a base para todas essas vertentes estéticas apresentadas aqui. Independentemente dos momentos de crise ao longo de sua história, o teatro continua e continuará vivo porque é através da crise que nós nos reinventamos. Então seja na *performance*, na intervenção urbana, no *happening* ou agora com a *intervenção viária*, o que concluo é que foi o teatro que abriu portas para que,

através das crises vividas, surgissem essas variantes. E aqui, por mais que essa *metodologia experimental* possa ser experimentada por músicos, bailarinos, poetas e *performers* são os atores os focos principais.

Não é fácil reunir profissionais que abracem um projeto sem patrocínio. Foi essa uma das maiores dificuldades do processo. Lidar com o tempo e a disponibilidade de cada um, adaptar cada etapa em consideração à ausência ou à desistência de um ou mais participantes fez com que a pesquisa fosse pensada e repensada a cada instante. Por conta dessas adaptações, no capítulo dois, eu não pude me dedicar à criação das cartografias juntamente com os atores. A ideia era de que cada ator criasse, durante a experiência, sua cartografia referente ao itinerário percorrido por cada um. Mas, diante da dificuldade de organizar o tempo, foi necessário convidar um profissional, o colega Mateus Barbosa, para elaborar os mapas a partir das narrativas. Por mais que eu, enquanto viajante ou alguém que gosta de conhecer a cidade, não consigo me entender, me localizar através da leitura de mapas, eu considero importante no meu trabalho o uso de cartografias, sejam elas lúdicas ou não. O mapa aqui é a representação do vivido. As narrativas só se completam em relação com as cartografias, o que possibilita ao leitor viajar junto com ator, com espaço para construir suas próprias impressões. Para o processo se realizar em sua integridade, é preciso completar a equação cartografia + narrativa + leitor.

Nestas condições de falta de incentivo financeiro não tivemos tempo também para que, durante o processo de criação da segunda *intervenção viária*, nos dedicássemos à criação de textos, apesar de termos construído uma dramaturgia do lugar. Então, como medida de emergência, eu selecionei trechos das falas dos entrevistados e distribuí para os atores, levando em conta características presentes nos personagens que eles vinham trabalhando. Isso contribuiu para que eles tivessem repertório e estímulo para produzir o próprio discurso no curso dos acontecimentos. Foi como se eles precisassem de um *start* para pensar como o personagem e não como eles mesmos.

Foi muito importante para a pesquisa ter tido a oportunidade de realizar a *intervenção viária* "Atenção: artistas trabalhando!". Somente nessa segunda etapa do processo é que a metodologia pôde ser experimentada em sua essência. A partir daí foi possível definir mais claramente a *metodologia experimental* e concluir o que vinha sendo construído desde o primeiro capítulo: uma pesqui-

sa que não se propõe a dissociar o empírico da teoria, mas que pensa a experiência e a vivência construindo a teoria. Na verdade, aqui, o empírico – a vivência, a experiência – é(são) tratado(s) como uma teoria radical, tudo caminha junto. O empírico – a experiência, a vivência – imbricado(s) na teoria. E isso é o que me define também enquanto pesquisador, acessando teoria e prática ao mesmo tempo em minhas criações.

Assim, abro a possibilidade de, através da geografia e da fenomenologia, fazer avançar a discussão da apropriação do espaço urbano pelo teatro. Uma contribuição que não se encerra aqui. Ao contrário! É com as portas e janelas que essa pesquisa me abre que eu dedicarei os próximos anos de minha vida, aprofundando, a partir de outras práticas e reflexões, os conceitos – *lugar-cênico* e *corpo-lugar* –, a categoria da práxis – *intervenção viária* – e a essência da relação teatro e cidade – *teatricidade* – apresentados neste livro.

Sou feliz com o tempo que tive: quatro anos para estruturar a pesquisa, escolher meu quadro de entrevistados, viajar para entrevistá-los, pensar a prática, realizar a prática, reunir bibliografia, pensar, pensar mais, viver, viver mais, viajar para a França, viver como estrangeiro a realidade de outro país, escrever, ler, sonhar, cair na real, viver, sentir saudade, voltar ao Brasil, escrever, realizar mais prática, pausa para pensar, viver, escrever, escrever, escrever.

Agora, diante de minha janela, paro e penso que, independentemente do que consegui com essa pesquisa e com o que ainda tenho que apurar, avançar e dar consistência, a hora do ponto final sempre chega, mas esse ponto final significa também que temos que saber a hora de dar outro salto, de abrir outras portas e janelas. Nós não podemos dar conta de tudo, esgotar um assunto, uma ideia. É preciso deixar sempre um pouco ou muito para continuarmos vivos e estimulados a continuar. O que trago aqui foi aquilo que, a partir de minhas escolhas, julguei importante para o momento, como realização desses quatro anos de pesquisa, e que, na verdade, não começou e nem se encerra aqui, com o livro.

O teatro é o que somos. É a expressão do nosso tempo. Tudo está em crise, os modelos estão em crise, a educação, a política e a economia do país estão em crise, e com o teatro não é diferente, embora a crise não impeça que exista espaço para todo tipo de teatro. Algumas formas vão se cristalizando, tornando-se clichês, mas cabe a nós lançar o estímulo e procurar reinventá-las, com o intui-

to de manter o teatro sempre vivo e se relacionando com seu tempo, sem a exigência de certo ou errado, simplesmente pensando que o teatro é um meio de mudança que produz e revela pausas e movimentos na história da humanidade.

Esse teatro que desde a infância me acompanha e faz de mim um ser no mundo, mais atento aos acontecimentos da vida, ainda me possibilitará muitas idas e vindas no tempo e no espaço. E isso independe de crises e transformações porque essa arte tão antiga pode tudo: encaixar-se entre quatro paredes, ganhar a cidade, as ruas, as vias, o mundo, tornar-se virtual, com ou sem texto, com ou sem ator, se aproximar ou se distanciar do público, criar estranhamento, repulsa, confundir-se com outras linguagens, mas, acabar, nunca! Pelo menos não na vida e no corpo de pessoas que têm o teatro como o sangue correndo nas veias.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, A. *A gênese da Vertigem*: o processo de criação de O paraíso perdido. São Paulo : Perspectiva: Fapesp, 2011.

ARTAUD, A. *Le thêàtre et son double*. Paris: Éditions Gallimard, 2002.

ARDENNE, P. *Un art contextuel*. Paris: Flammarion, 2002.

AUGÉ, M. *Não-Lugares*: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas-SP: Editora Papirus, 1994.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BARRAL, C. *Primavera em vão*. Guaratinguetá, SP: Penalux, 2015.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Tradução do alemão Irene Aron; Tradução de Cleonice Paes Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERNARD, Michel. *Le corps*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

BIÃO, A. *Etnocenologia e a cena baiana*: textos reunidos. Salvador/BA: P & A Gráfica e E Editora, 2009.

BINER, P. *O Living Theatre*. São Paulo: Editora Forja, 1976.

BOAL, A. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro/RJ: Civilização Brasileira S/A, 1975.

BRITO, M. S. *O teatro invadindo a cidade*. Salvador/BA: EDUFBA, 2012.

BRITO, M. S. Convite para atores, atrizes e performers. *Facebook*, [S.l.], 22 set. 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/marcelo.sousabrito/posts/10203427783272641?fref=nf&pnref=story>. Acesso em: 22 set. 2014.

BRITO, M. S. A cidade (não) é um palco. *Vox da cena*: Teatro de grupo, espaço público, rua, modos de produção e criação (Editada pelo Grupo Vila Vox), Salvador, n. 2, p. 5-23, 2014.

BRITO, M. S. *Pedra Afiada*: um convite para o teatro invadir a cidade. 2011. 111 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Baia, Salvador-BA, 2011.

BROOK, P. *A porta aberta*: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

CARLOS, A. F. A. *A cidade*. 8. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

CARLOS, A. F. A. *O lugar no/do mundo*. São Paulo: FFLCH, 2007.

CARREIRA, A. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.). *Espaço e teatro*: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 67-78.

CARREIRA, A. FORTES, A. Interpretação a partir de "estados" como busca de uma cena grotesca: uma introcução. In: CARREIRA, André; FORTES, Ana Luiza (Org.). *Estados*: relatos de uma experiência de pesquisa sobre atuação. Florianópolis: Editora da UDESC, 2011. p. 9-12.

CHAVEIRO, E. Corporeidade e lugar: Elos da Produção da Existência. In: HOLZER, Werther; MARANDOLA JR, Eduardo; DE OLIVEIRA, Lívia (Org.). *Qual o espaço do lugar?* São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 249-279.

CLAVAL, P. A paisagem dos geógrafos. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004. p. 13-74.

COLLOT, M. Paysage et pensée selon la phénoménologie. In: BERQUE, Augustin, DE BIASE, Alessia, BONNIN, Philippe (Org.). *Donner lieu au monde*: la poétique de l´habiter, actes du colloque de Cerisy-la-Salle. Paris: Éditions donner lieu, 2012. p. 53-65.

DARDEL, E. *O homem e a terra*: natureza da realidade geográfica. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DEL RIO, V. *Introdução ao desenho urbano no processo de planejamento*. São Paulo: Pini, 1990.

FÉRAL, J. *Encontros com Ariane Mnouchkine*: erguendo um monumento ao efêmero. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Editora SESC-SP, 2010.

FÉRAL, J. Teatro performativo e pedagogia – Entrevista com Josette Féral. *Sala Preta*, v. 09, p. 255-267, 2010.

FERRACINI, R. *Ensaios de atuação*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2013.

FREIRE, C. O que é *performance*. In: *Select arte e cultura contemporânea*: *performance*, como os artistas utilizam essa linguagem para moldar identidades e afirmar atitudes políticas. Número 26, ano 05. Out/Nov 2015.

GOFFMAN, E. *La mise en scène de la vie quotidienne*. Vol. 01: La présentation de soi. Paris: Les éditions de minuit, 1973.

GOLDBERG, R. *La performance*: du futurisme à nos jours. Paris: Éditions Thames & Hudson, 2001.

GUÉNOUN, D. *O teatro é necessário?* Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HADDAD, A. *O teatro e a cidade*: O ator cidadão. Comunicação apresentada no Festival Internacional des Jounées Théâtrales de Carttage. IX Session. Tunísia, 1999.

HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Tradução revisada e apresentação de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 9. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2014.

HOLZER, W. Mundo e lugar: Ensaios de geografia fenomenológica. In: HOLZER, Werther; MARANDOLA JR, Eduardo; DE OLIVEIRA, Lívia (Org.). *Qual o espaço do lugar?* São Paulo/SP: Perspectiva, 2012. p. 281-304.

HOLZER, W. Sobre territórios e lugaridades. *Cidades*. Microterritorialidades nas cidades, Presidente Prudente, v. 10, n. 17, p. 19-29, 2013.

HOLZER, W; HOLZER, S. Cartografia para crianças: qual é o seu lugar? In: SEEMMAN, Jörn (ed.), *A aventura cartográfica*: Perspectivas, pesquisas e reflexões sobre a cartografia humana. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006.

HOME, S. *Assalto à cultura*: utopia, subversão, guerrilha na (anti)arte do século XX. Trad. Cris Siqueira. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

JACQUES, P. B. Corpografias urbanas: a memória da cidade no corpo. OLIVEIRA, Cláudia de; ROUCHOU, Joëlle; VELLOSO, Monica Pimenta (Org.). In: *Corpo*: identidades, memórias e subjetividades. Rio de Janeiro: Mauad X; Faperj, 2009. p. 129-139.

JEENER, Jean-Luc. Est-ce la mort du théâtre? *Le Figaro Magazine*. Paris, 29 mar. 2015, p. 68-76.

JEUDY, H. *O corpo como objeto de arte*. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LE BRETON, D. *L´Interactionnisme symbolique*. Paris: Quadrige Manuels/PUF, 2008.

LEFEBVRE, H. A revolução urbana. Trad. Sérgio Martins. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

LEFEBVRE, H. O direito à cidade. São Paulo: Editora Moraes, 1991.

MARANDOLA JR, E. Sobre ontologias. In: HOLZER, Werther; MARANDOLA JR, Eduardo; DE OLIVEIRA, Lívia (Org.). *Qual o espaço do lugar?* São Paulo/SP: Perspectiva, 2012. p. xiii-xviii.

MARQUES, R.; CANÇADO, W. O que é intervenção urbana?. Disponível em: <http://www.intervencaourbana.org/>. Acesso em: 23 out. 2015.

MERLEAU-PONTY, M. *Conversas – 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY. M. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

PAVIS, P. *A encenação contemporânea*: origens, tendências e perspectivas. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PITOMBO, R. Moda em perspectiva – Os pressupostos teóricos de uma abordagem compreensiva. In: VALVERDE, Monclar (Org.). *As formas do sentido: Estudo em Estética da Comunicação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 169-184.

RANCIÈRE, J. *Le partage du sensible*: esthétique et politique. Paris: Éditions La Fabrique, 2000.

RELPH, E. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar. In: HOLZER, Werther; MARANDOLA JR, Eduardo; DE OLIVEIRA, Lívia (Org.). *Qual o espaço do lugar?* São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 17-32.

RINALDI, M. Os atores do Teatro da Vertigem. In: Vários autores. *Teatro da Vertigem*: Trilogia Bíblica. São Paulo: Editora Publifolha, 2002. p. 44-54.

ROUBINE, J-J. *A linguagem da encenação teatral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, J-P. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANTOS JÚNIOR, R. *O poder público planejando intervenções viárias*: uma abordagem configuracional no Distrito federal e entorno. 2015. 212 f. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS, 2015.

SEEMANN, J. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: HOLZER, Werther; MARANDOLA JR, Eduardo; DE OLIVEIRA, Lívia (Org.). *Qual o espaço do lugar?* São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 69-91.

SEEMANN, J. *Carto-crônicas*: uma viagem pelo mundo da cartografia. Fortaleza/CE: Expressão gráfica e editora, 2013.

SENNETT, R. *O declínio do homem público*: as tiranias da intimidade. Trad. Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SERPA, A. Como prever sem imaginar? O papel da imaginação na produção do conhecimento geográfico. In: SERPA, Angelo (Org.). *Espaços culturais*: vivências, imaginações e representações. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 59-67.

SERPA, A. *Extrato das discussões on-line do ciclo Sennett, no âmbito das atividades do Grupo Espaço-Livre*. Salvador, 2015.

STANISLAVSKY, C. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

STANISLAVSKY, C. *A preparação do ator*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

THIERCY, P. *Tragédias gregas*. Porto Alegre/RS: L & PM, 2009.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar*: a perspectiva da experiência. Trad. Lívia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. Trad. Lívia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VASCONCELOS, P. A utilização dos agentes sociais nos estudos de geografia urbana: avanço ou recuo? In: CARLOS, Ana Fani Alessandri; SOUZA, Marcelo Lopes de; SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão (Org.). *A produção do espaço urbano*: agentes e processos, escalas e desafios. São Paulo: Contexto, 2011. p. 75-96.

VIEIRA, P. A arte do efêmero. In: FÉRAL, Josette. *Encontros com Ariane Mnouchkine*: erguendo um monumento ao efêmero. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: SESC-SP, 2010. p. 11-25.

WUNENBURGER, J. Chemins vers un réenchantement du séjour sur terre. In: BERQUE, Augustin; DE BIASE, Alessia; BONNIN, Philippe (Org.). *Donner lieu au monde*: la poétique de l´habiter, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle. Paris: Éditions donner lieu, 2012. p. 67-91.

SITES CONSULTADOS:

Prefeitura de Villennes sur Seine: <http://www.villevillennessurseine.fr/index.php/La population?idpage=38&afficheMenuContextuel=true>

Rede Brasil Atual: <http://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2014/02/prefeitura-de-sao-paulo-lanca-programa-de-intervencoes-viarias-para-70-bairros-5056.html>

Correio da Bahia: < http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/prefeitura-promove-serie-de-intervencoes-viarias-para-melhorar-fluxo-em-salvador/?cHash=06 59eb142da221c647640fcaeccc6dda>

Jornal Massa: <http://www.jornalmassa.com.br/2015/02/147636-canal-fetido-vira-palco-para-artistas.html>

Intervenção Urbana: <http://www.intervencaourbana.org/>

Blog do Rio Vermelho: <http://blogdoriovermelho.blogspot.com.br/2015/02/aqui-poderia-ser-um-rio.html>